



GLI STRUZZI 1994

Pier Paolo Pasolini

Descrizioni di descrizioni



EINAUDI

Dal 26 novembre 1972 al 24 gennaio 1975 Pasolini ha tenuto per il settimanale «Tempo» una rubrica di critica letteraria. Si tratta di scritti d'occasione, ma non nel senso deteriore del termine; anzi, proprio in questi «ritorni indietro» che non si preoccupano dell'attualità, in questo raggrupparsi di due o tre testi eterogenei, legati insieme da una sotterranea coerenza di disegno» traluce la passione del lettore disinteressato e si può misurare ad ogni passo l'indifferenza alle leggi di mercato e agli obblighi dei recensore-amico. « Questo del "divertimento" è il primo "dato" che trovo voltandomi indietro e ripensando al mio lavoro. Il secondo "dato" è altrettanto piacevole. In circa tre anni "mai nessuno" ha cercato di esercitare su me qualche pressione perché io scrivessi di un libro anziché di un altro... C'è ancora un terzo "dato": questo né piacevole né spiacevole, né positivo né negativo, ma semplicemente problematico e si può riassumere in una domanda: che cos'è e com'è fatta !a critica? Naturalmente questo è un problema molto vecchio, benché neanche lontanamente risolto. Tuttavia pensavo che facendo personalmente io della critica e pertanto tempo questo "mistero" mi si sarebbe almeno un po' e almeno pragmaticamente chiarito. Invece no... Ho fatto delle "descrizioni". Ecco tutto quello che so della mia critica in quanto critica. E "descrizioni" di che cosa? Di altre "descrizioni", ché altro i libri non sono ».

Un dialogo appassionato e intermittente con il lettore, quasi un diario sentimentale e critico, sino ai giorni dei «Salò-Sade», la cui gestazione impone una pausa.

Dalla geniale nota in morte di Gadda al discorso su Céline e l'ideologia; da « Maurice» di Forster e il rapporto tra omosessualità e letteratura a ritratti emblematici di personaggi, come Mandel'stam, « reso eternamente bambino e impotente, in un mondo comunista»; ma poi anche recensioni a libri di saggistica, risposte a questionari, divagazioni sul tema. Un libro quant'altri mai seducente, che lascia intravedere l'intelligenza al lavoro, ed anche - paradossalmente - un libro sul metodo, perché è in questa sorta di officina del pensiero che vediamo formarsi e lievitare quelle che sarebbero poi diventate le idee-forza del Pasolini «corsaro».

Ocr e conversione a cura di Natjus

Pier Paolo Pasolini

Descrizioni di descrizioni

A cura di Graziella Chiarcossi

Indice

- Edward Morgan Forster, *Maurice* (26 novembre 1972)
[Osip Mandel'stam] (3 dicembre 1972)
Leo Pestelli, *Perdicca* (10 dicembre 1972)
Alberto Arbasino, *Il principe costante*; Goffredo Parise, *Sillabario n. 1* (17 dicembre 1972 e 14 gennaio 1973)
Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961* (24 dicembre 1972)
J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*; *Storia Augusta*; Marcel Schwob, *Vite immaginarie* (14 gennaio 1973)
Italo Calvino, *Le città invisibili* (28 gennaio 1973)
Anonimo russo, *La via di un pellegrino*) *Lazarillo de Tormes* (11 febbraio 1973)
Andréj Platonov, *Il villaggio della nuova vita* (25 febbraio 1973)
Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente* (11 marzo 1973)
Mary McCarthy, *Uccelli d'America* (25 marzo 1973)
Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)* (1° aprile 1973)
Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti* (8 aprile 1973)
Gottfried Benn, *Poesie statiche* (15 aprile 1973)
[Alcuni poeti] (22 aprile 1973)
Carlo Cassola, *Monte Mario* (29 aprile 1973)
Anna Banti, *La camicia bruciata* (6 maggio 1973)
Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo* (13 maggio 1973)
«Almanacco dello Specchio n. 2»; Marianne Moore, *Il basilisco piumato* (20 maggio 1973)
August Strindberg, *Inferno* (27 maggio 1973)
[Gadda è morto] (3 giugno 1973)
Dario Bellezza, *Il carnefice* (17 giugno 1973)
Il libro dei vagabondi Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*; Aldo Pomini, *Il ballo dei pescecani* (24 giugno 1973)
Lalla Romano, *L'ospite* (1° luglio 1973)
Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*;

Gabriel Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*; Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!* (22 luglio 1973)

Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino* (29 luglio 1973)

Guido Gozzano, *Poesie* (5 agosto 1973)

101 *Storie Zen*; Marcel Granet, *La religione dei Cinesi* (12 agosto 1973)

Raffaele La Capria, *Amore e psiche*; J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*; Carlo Sgorlon, *Il trono di legno* (19 agosto 1973)

Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi* (26 agosto 1973)

Guido Piovene, *L'Europa semilibera* (2 settembre 1973)

[Francesco Leonetti] (9 settembre 1973)

Fëdor Sologub, *Il demone meschino* (16 settembre 1973)

Ananda K, Coomaraswamy, *Induismo e buddismo* (23 settembre 1973)

Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord* (30 settembre 1973)

[Alcuni poeti] (7 ottobre 1973)

Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere* (14 ottobre 1973) 197

[«Che cosa è il teppismo?»] (21 ottobre 1973)

Alberto Moravia, *Un'altra vita* (28 ottobre 1973)

Calderón (18 novembre 1973)

Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia* (25 novembre 1973)

[Alcuni classici] (9 dicembre 1973)

[Fenoglio] (Dicembre 1973)

[Campana e Pound] (16 dicembre 1973)

[I giovani che scrivono] (23 dicembre 1973)

Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo* (4 gennaio 1974)

Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi* (18 gennaio 1974)

D'Annunzio vivente (25 gennaio 1974)

Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura* (8 febbraio 1974)

[Cultura borghese - cultura marxista - cultura popolare] (15 febbraio 1974)

Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno* (8 marzo 1974)

Junichiro Tanizaki, *Neve sottile* (15 marzo 1974)

Andrea Zanzotto, *Pasque* (22 marzo 1974)

Paolo Volponi, *Corporale* (29 marzo 1974)

[Alcuni poeti] (5 aprile 1974)

Marianne Moore, *Come una fortezza*; Aleksandr Dovzenko,

Taccuini (12 aprile 1974)

«Almanacco dello Specchio n. 3» («Corriere della sera», 14 aprile 1974)

Cesare Zavattini, *Stricarm' in d'na parola* (19 aprile 1974)

Costantino Kavafis, *Poesie nascoste* (3 maggio 1974)

Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*; Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta* (31 maggio 1974)

Francesco Leonetti, *Irati e sereni* (7 giugno 1974)

Dacia Marami, *Donne mie* (14 giugno 1974)

Giorgio Bassani, *Epitaffio* (21 giugno 1974)

Carlo Cassola, *Gisella*; Tommaso Landolfi, *Le labrene* (28 giugno 1974)

Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime* (5 luglio 1974)

[In occasione del sesto centenario della morte del Petrarca]
(« Il Messaggero », 19 luglio 1974)

Attilio Lolini, *Negativo parziale* (19 luglio 1974)

Elsa Morante, *La Storia* (26 luglio 1974 e 2 agosto 1974)

Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine* (23 agosto 1974)

Mircea Eliade, *Mito e realtà*; Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza* (30 agosto 1974)

Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio* (6 settembre 1974)

Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov* (13 settembre 1974)

Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*; Tonino Guerra, *I cento uccelli*; Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini* (20 settembre 1974)

Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*; Paul Arnold, *Viaggio fra i mistici del Giappone* (27 settembre 1974)

Pierre Jean Jouve, *Il mondo deserto* (4 ottobre 1974)

Davide Lajolo, *I Rossi* (11 ottobre 1974)

[Autori « di destra »] (18 ottobre 1974)

Carlo Cassola, *Fogli di diario* (25 ottobre 1974)

Giorgio Baffo, *Poesie* (1° novembre 1974)

Giovanni Faldella, *Donna Folgore* (8 novembre 1974)

Palladio, *La Storia Lausiaca*; Pietro Citati, *Alessandro* (15 novembre 1974)

Mario Soldati, *Lo smeraldo* (29 novembre 1974)

Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia* (6 dicembre 1974)

Luciano, *I dialoghi*; Tito Balestra, *Quiproquo* (13 dicembre 1974)

Osvaldo Licini, *Errante, erotico, eretico*; Alberto Savinio, *Hermaphrodito*; Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni* (20 dicembre 1974)

Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa* (27 dicembre 1974)

Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV : *Otto-Novecento*; Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame* (3 gennaio 1975)

Stanislao Nievo, *Il prato in fondo al mare* (10 gennaio 1975)

Roberto Denti, *Incendio a Cervara* (17 gennaio 1975)

Leonardo Sciascia, *Todo modo* (24 gennaio 1975)

Nota ai testi

Riferimenti bibliografici

Indice dei nomi

Descrizioni di descrizioni

Edward Morgan Forster, *Maurice*

Maurice è stato scritto da Edward Morgan Forster nel 1913-14, ma pubblicato solo dopo la sua morte, per sua volontà. Questo, a proposito di *Maurice*, è stato l'unico errore di Forster. Errore morale, perché Forster doveva avere il coraggio di pubblicarlo subito, ed errore pratico, perché *Maurice* è un capolavoro, e sui capolavori deve sedimentarsi il tempo di lettura giusto, perché essi possano prendere e tenere il loro posto nelle storie letterarie (se ciò ha importanza). I capolavori scoperti o pubblicati in ritardo, forse non riusciranno mai ad «agire» come tali nelle coscienze. È anche il caso di Osip Mandel'stam, il poeta ebreo-russo conosciuto solo di recente, che pure essendo probabilmente più grande degli stessi Majakovskij ed Esenin, mai più potrà essere tenuto presente in quanto tale: diventare cioè quel nome mitico che fa parte dell'elenco indiscriminato dei maestri che costituiscono i cardini delle ingenuie informazioni letterarie dei figli. Ma queste son chiacchiere, che hanno valore solo se suonano come esasperata condanna della società puritana che ha obbligato Forster a un atto di viltà (lui così meravigliosamente lucido e coraggioso), e contro la società comunista staliniana che ha relegato Mandel'stam prima nei campi di concentramento e poi nel ghetto dei grandi poeti dimenticati.

Forster, in una prefazione al libro da pubblicarsi postumo, nel 1960 aveva scritto che esso era «datato», data l'evoluzione del costume, la maggior tolleranza ecc. (aggiungendo però amaramente che si è passati «dall'ignoranza e dal terrore» «alla familiarità e al disprezzo»). In realtà il libro non è datato — perché malgrado appunto la tolleranza che crea i «liberi» ghetti - la storia di *Maurice* è una storia che potrebbe ripetersi identica nell'Inghilterra di oggi, e non solo, ma anche nelle nazioni dove abbia sempre avuto vigore il codice napoleonico (che non prevede l'omosessualità in quanto tale come un

delitto). La piccola borghesia non può che essere razzista; odierà sempre e comunque ebrei, zingari, omosessuali o gente del genere che «vive vite indegne di essere vissute» (Himmler - che non è inglese): o cesserà apparentemente di odiarli solo nel caso che diventino «marrani» cioè neghino socialmente se stessi.

Per molte pagine, fino a quasi metà libro, *Maurice* riesce a tener segreta la propria reale funzione: sembra dappprincipio un libro di ricordi sulla propria infanzia e la propria giovinezza: lo si legge come tale, ed è affascinante già così. L'umorismo inglese — che infastidisce talmente, in quanto, direi, privilegio di classe, in tanti romanzi inglesi — è così discreto da manifestarsi come stato d'animo generale, piuttosto che manifestarsi nei « topoi » che gli sono sacri: tanta leggerezza è la classicità del libro, rifinito senza apparirlo, perfetto ma non simmetrico e «chiuso», pieno di una raggiante vitalità espressiva, dominata e compressa, che non permette a niente di restare oscuro o in penombra. Si crede per un bel pezzo, di trovarsi a leggere una deliziosa opera classica, di quella particolare classicità del primo Novecento, che comprende in un terreno comune di chiarezza e leggerezza, Proust e Apollinaire, Cocteau e i formalisti russi... Invece il libro è destinato a dare due successive grosse ed emozionanti sorprese.

Quando il rapporto tra Maurice — uscito dalla valle dell'infanzia oscurata dall'ombra di alte montagne — e Clive, si chiarisce, e viene chiamato nel suo esplicito termine di amore, sia pur platonico, secondo la suggestione del *Convito* — il libro non è più un libro di memorie, ossia delle memorie di Maurice. C'è infatti un autore, Forster, che si distingue dal protagonista con cui si era così identificato da fare dell'intero mondo - il collegio, la famiglia - una soggettiva: ed esamina oggettivamente la storia del secondo personaggio, di Clive. Ma non, si badi, «come supposta» da Maurice, bensì vista come un fatto reale, che si oppone alla realtà di Maurice. Il libro da analitico - sia pure analitico in modo deliziosamente riassuntivo - diventa sintetico: assume cioè la forma di «oggetto» del romanzo, col suo artificio principe, cioè l'equidistanza dell'autore da tutti i personaggi. Ed è a questo punto che intervengono anche elementi molto evidenti di

tecnica romanzesca: per esempio, in un capitolo vengono descritte le pure e semplici azioni di un personaggio, indecifrabili e ontologiche (tali da far disperare di supposizioni ed equivoci l'altro personaggio che le subisce), e nel capitolo successivo vengono «spiegate», come appunto se l'autore fosse testimone sia dell'intimità del protagonista che dell'antagonista.

È questa la parte del romanzo che si legge con una angoscia sottile, resa tollerabile solo dalla grazia dell'autore (con quella primavera a Cambridge): ciò che angoscia è l'amore non consumato tra i due ragazzi che pure «dicono» di amarsi, e ne sono felici; il sentimento di una giovinezza buttata senza godere ciò che in essa c'è di meglio, il rapporto sessuale: tanto è vero che quando Clive, ormai sulla china discendente dell'amore, dice che sta cominciando a perdere i capelli, non si ha quasi più voglia di proseguire una lettura così atroce, che dà, forzatamente, per stupendo e realizzato un rapporto d'amore in realtà ottuso e represso. Poi Clive torna alla normalità, riscopre le donne, cui era destinato (e va a riscoprirle proprio Sull'Acropoli, luogo deputato dell'amore greco — abilità suprema e diabolica da grande autore), e Maurice, invertito ma semplice e sano come il più normale dei ragazzi, resta di nuovo solo.

A questo punto, con estrema lentezza - con mano che pare non avere nervi, come dice l'Ascoli del Manzoni - Forster fa entrare il romanzo nella sua terza fase, riservandoci la seconda e ancora più emozionante sorpresa.

Piano piano la descrizione della borghesia inglese — così amabile da principio — comincia a farsi sempre più feroce: finché, alla fine, i personaggi, a cui avevamo sempre perdonato (e quasi ammirato) il controllo, l'adesione al codice di comportamento, il terrore per la verità, il distacco dalle cose, il rigore sociale quasi ascetico, finiscono col diventare dei mostri. Anne, l'amata e poi la moglie di Clive, è quasi la caricatura di un mostro ridicolo; la famiglia di Maurice, madre e due sorelle, diventa una piccola tribù di pazze, ecc. Cosa succede? Forster, che per i primi due terzi del libro aveva descritto il puritanesimo e l'ipocrisia della sua perfetta società quasi con amore, d'improvviso, *senza cambiare stile*, descrive quella stessa società con un disprezzo che suona condanna definitiva e

totale. Ed è a questo punto che compare il terzo personaggio del dramma, Alec.

Di colpo, comprendiamo perché con tanta ostinazione — anche se con altrettanta logica — Forster aveva fatto di Maurice un così accanito conservatore, quasi un reazionario: perché lo aveva fornito di tanto aristocratico e quasi invasato disprezzo verso le classi povere e di un così alto e assoluto concetto della propria classe e della sua appartenenza ad essa.

Nel momento in cui egli vede Alec — e il suo conscio non lo realizza, mentre lo realizza il suo profondo — questo suo «fascismo all'inglese» si irrigidisce e si fa più duro e inflessibile: per poi - d'incanto - vanificarsi, crollare, non esistere più, diventare quella cosa priva di realtà che è sempre stato.

Alec appartiene all'altra classe sociale: è figlio di un macellaio (orrore!) che momentaneamente fa il guardiacaccia della villa di Clive e si accinge a emigrare in Argentina. È un povero. Sia l'intuito di Alec nel comprendere l'amore non detto, non ammesso, di Maurice, sia il successivo abbandono di Maurice di tutto il suo mondo ideologico, vengono taciuti da Forster, ma parlano solo magicamente i fatti.

Alec porta con sé una sincerità sacrilega, la sua rozzezza e la sua sfacciata ingenuità (che si manifesta in due stupende letterine di ricattatore) sono senza equivalente nel mondo di Maurice, e quindi dapprincipio mancano della possibilità di interpretazione. Il corpo stesso di Alec è impossibile, e *altro*. E Alec vive la propria classe sociale nel proprio corpo. Maurice, amando il corpo di Alec, ama in esso la sua classe sociale. E poiché è la prima volta che accetta e ammette di amare un corpo, ecco che la classe sociale che da quel corpo è vissuta, viene accettata e ammessa, come una rivelazione. Alec irrompe nella vita classista di Maurice, non solo come un vento misterioso d'amore, sfacciato, meravigliosamente ingenuo e carnale, ma come una forza rivoluzionaria. La storia della borghesia inglese avrebbe in seguito fagocitato il socialismo che, quando Forster stava scrivendo questo stupendo libro, terrorizzava come un fantasma le buone coscienze inglesi, e la rivoluzione - da lì a quattro anni - sarebbe esplosa altrove. Eppure Alec, con la sua stessa presenza, o, meglio, ripeto, col suo stesso corpo, è rivoluzionario: pur accettando le

convenzioni e i condizionamenti (a lui profondamente estranei) della classe dominante, ad Alec non ci vuol niente a ridurli a quell'irrealtà che sono, e a sostituirli di prepotenza con qualcos'altro, comunque, di reale. In questo caso è il sesso. Ma nel sesso si concentra, come in un simbolo, tutta l'alterità di una vita ignorata dalla classe dominante, che ne è sgominata e dissacrata fino alla dissoluzione. Nel libro di Forster queste cose non sono scritte, ma non si possono non pensare: a meno di non essere sessualmente repressi e razzisti — anche se progressisti! - e quindi di essere così incapaci di pensare da prendere questo libro per un'elegante confessione o una denuncia superata dallo stile delizioso con cui è scritta.

26 novembre 1972

[Osip Mandel'stam]

Ho tra le mani il libretto delle *Poesie* di Osip Mandel'stam, e, accanto, il grosso volume di memorie di sua moglie, l'eroica, l'accanita Nadezda Mandel'stam. Vedo anche, sgranata e come appannata la fotografia di Mandel'stam quand'era ragazzo, un bel ragazzo ebreo, sensuale e intelligente. Sono nello stato d'animo di chi debba fare un elogio funebre, oppure debba scrivere dei versi «civili», come se ne scrivevano nel '50, su una vicenda il cui senso — che lacera la storia come una ferita destinata a divenire una inguaribile piaga — è così compiutamente tragico da riuscire quasi luminoso e meraviglioso.

È stata una vita quella di Mandel'stam? Non credo che assomigli a nessuna delle vite di cui io ho esperienza, diretta, o sentita, o immaginata. Non rientra nella «tradizione umana» che ci fa sentire le vite degli altri come molto simili le une alle altre, o come un fenomeno infinitamente diverso ma unico. Mandel'stam è vissuto come un animale accecato in pascoli sconosciuti. Ai suoi contemporanei può essere sembrato un uomo come gli altri, che tentasse di vivere. C'è, di questo, la testimonianza, minuta e infinita, della sua compagna... Mandel'stam esisteva veramente, materialmente: si imponeva come uno che visse una vita reale come tutti; esprimeva delle idee; delle idee letterarie; aveva delle opinioni politiche; compiva degli atti conseguenti a tutto questo. Eppure la sua vita ha seguito delle tappe, ha avuto dei ritmi, si è mossa in un giro per cui non è riconoscibile come vita: è un conato, eternamente infantile. Ogni tanto si illude di essersi finalmente maturata - e allora Mandel'stam se ne rallegra, ha pause di tenera e spiritosa felicità: mentre mai come in questi momenti la sua vita pare così dolorosamente incompiuta, negata, irrealizzabile.

C'è stato forse un errore all'origine. Un banale errore. A

ventanni Mandel'stam non doveva iscriversi all'università di Pietroburgo, ma doveva restare a Heidelberg, o a Parigi. Oppure doveva forse andare a Pietroburgo — se era destino che partecipasse ai movimenti letterari russi di quel periodo — l'acmeismo, il formalismo — ma poi doveva ritornare in Occidente. Era un ebreo, non avrebbe perso nulla. Non sarebbe diventato un apolide. Avrebbe avuto una vita reale, come appunto era stata fino allora: la giovinezza di un giovane ebreo polacco borghese che se ne va dalla natia Varsavia in cerca di intelligenza, di cultura, di futuro.

Resta invece a Pietroburgo. Perché? Comincia l'assurdità della sua vita che non assomiglia a nessun'altra assurdità, perché non si spiega con l'assurdo. È stato infatti ragionevole e giusto restare a Pietroburgo; vivere la rivoluzione; partecipare sia pure come poeta «che si sente debitore nei confronti della rivoluzione, ma che le porta dei doni di cui, per il momento, essa non ha bisogno...», ai grandi avvenimenti storici di quegli anni. È stato ragionevole e giusto tentare di prendere un posto, di integrarsi nel nuovo mondo che nasceva dalla rivoluzione. Ma già nel 1923 egli riceveva il primo «invito» ufficiale a non pubblicare più versi! In anticipo su tutto! Come se non avesse nervi, come se fosse incapace di qualsiasi reazione - almeno così appare dai fatti - Mandel'stam non ha reagito: si è difeso facendo il morto, accettando tutto, non accusando nulla. Anche questo è giusto e ragionevole, se si pensa che nel tempo stesso, con una folle lucidità e una folle ostinazione, Mandel'stam ha inaugurato una opposizione, isolata e interiore, che l'avrebbe condotto a *una morte di eroe*. La contraddizione tra tale opposizione rivoluzionaria nella rivoluzione, e i suoi continui, inefficienti, illusori tentativi di mettere a tacere tutto, rabbonire il male e integrarsi, è anch'essa spiegabile, è un elemento normale della vita umana. Lo riconosciamo. Eppure, fino all'arresto nel '34, già in piena epoca staliniana, la vita di Mandel'stam continua ad avere un corso speciale, che forse ha il suo modello, più che nella nostra tradizionale esperienza, nei sogni o nei libri di Kafka. Già, ma l'alienazione di Kafka è quella tipica — si dice — del mondo capitalistico; ed essa ha quindi caratteri abnormi e irricognoscibili nel caso di Mandel'stam, «estraniato», reso eternamente bambino e impotente, in un mondo comunista. Ciò che è tragico — più

che la sua lotta accanita e prudente contro Stalin - è il suo cercare di accontentarsi, i suoi poveri movimenti di accomodamento, i suoi lavoretti editoriali, i suoi viaggi e le sue sistemazioni - che gli sembrano così felici - in qualche calmo appartamento di Mosca. E tutto questo fatto come un uomo privilegiato, destinato alla ricchezza, ed effettivamente dotato della cultura di un uomo ricco. Annaspando nel limbo della vita — che era poi la non-vita di chi accettasse la dittatura di Stalin -Mandel'stam ha vissuto dunque una vita irreale, per cui *non esisteva soluzione*. Forse avrà avuto un sentimento reale: quello di fuggire. O forse no. Ma non ne sappia-niente. Lo vediamo darsi da fare per passare dal limbo all'inferno, e, delle ragioni che lo tenevano in vita, non abbiamo che la testimonianza dei suoi pochi versi.

Così se ne è andato dissolto nel nulla. La sua fine è «segnalata» da «notizie ufficiali» che lo vogliono morto a Vtoraja Recka, un lager di transito presso Vladivostok. Prima era vissuto nella residenza coatta di Cerdyn' (dove aveva anche tentato di suicidarsi) e, dopo una breve pausa a Mosca, nella residenza coatta di Voronez; nel '38 c'era stato l'arresto definitivo e la deportazione. (Oggi nell'Urss e sue opere si leggono ancora in forma clandestina. E quindi l' incubo non è affatto finito).

Leggero, intelligente, spiritoso, elegante, anzi squisito, gaio, sensuale, sempre innamorato, leale, lucido e felice pur nel buio della sua nevrosi e dell'orrore politico, giovanile, anzi, quasi ragazzo, estroso e colto, fedele e inventivo, sorridente e paziente, Mandel'stam ha dato una delle poesie più felici del secolo, molto più felice di quella di Majakovskij, e più ricca - anche se in un cerchio più stretto — di quella di Esenin.

Mandel'stam appartiene a quel momento della cultura russa che si chiama formalismo, anche se i limiti storici di questo momento vanno, nel suo caso, allargati. Egli non vi ha infatti partecipato esplicitamente, e l'interesse metalinguistico del formalismo gli è rimasto estraneo: egli si poneva il problema della lingua della poesia, ma lo risolveva senza uscire dal campo della lingua della poesia C'è un solo campo, per lui, al di fuori di questo: la politica, vissuta come vita. È ridicolo farlo passare per un campione dell'«autonomia dell'arte»! Nel campo della ricerca formale, egli fa suoi tutti gli elementi del

formalismo, ma come colti all'origine, in un momento di purezza non ancora codificata in poetiche o manifesti letterari: perciò la «scrittura» del formalismo, leggera, fatua e profonda, scanzonata e assoluta, fumistica e casta, si confonde in lui con le «scritture» di una precedente, o meglio pressoché contemporanea, cultura letteraria europea: io direi paradossalmente più Apollinaire e... Cocteau che Yeats e Eliot, per esempio. Non solo, ma addirittura Mandel'stam può permettersi di fondere insieme due amori, quello per il surrealismo o l'affine (in Russia) cubo-futurismo con quello per il simbolismo: quante volte la «leggerezza» di Mandel'stam si materializza nella «pietra dura» di un linguaggio miticamente classico!

Non c'è reale evoluzione nella poesia di Mandel'stam: essa è un blocco unico; forse solo negli ultimi versi, specie negli ultimissimi scritti a Voronez nel '37, si ha una maggiore astrazione, e il fondo materiale — del paesaggio, della qualità di vita che c'è intorno, — è più sordo e grigio. Non c'è più in Mandel'stam il moto affettuoso che isola particolari domestici e un po' fatui del mondo di ogni giorno, le «cose» guardate dall'occhio che le gode per privilegio di poeta e di potenziale borghese, nel senso più nobile e commovente della parola: ciò che era intorno a lui a Voronez non era per lui, e l'allegria, lo spirito, l'umorismo che non l'abbandonano mai, possono venire esercitati su se stesso — rendendo funambolica linguisticamente una situazione tragica — non certo sul mondo intorno.

L'estro di Mandel'stam resta sempre lo stesso nel corso di una vita irrealizzata e di una cultura che non ha potuto essere rinnovata attraverso nuove esperienze: per sopravvivere egli ha evidentemente dovuto ricorrere sempre alle origini - bere alle fonti prime di se stesso.

E così non c'è poesia dove un verso, o una coppia di versi, non rappresenti, come un oggetto, lo spirito di Mandel'stam: quasi sempre si tratta di un verso giocato tra la «boutade» leggera e l'accostamento linguistico analogico: così che il divertito scandalo della battuta e lo stupore formale, fanno scoccare una scintilla di quella saggezza onirica, che comprende e attua tutto il mondo come una segreta e radiosa novità, acquisita da Mandel'stam, o posseduta da lui, per

privilegio espressivo, da sempre. «... invidio tutti in segreto — e di tutti in segreto m'innamoro»; «Il senso è vanità, le parole nient'altro che rumore I quando la fonetica è asservita al serafino»; «A furia di frivolezze siamo usciti di senno»; «per la beata parola senza senso | io pregherò nella notte sovietica»; «Col mondo del potere non ho avuto che vincoli puerili » ; « perché nelle mie vene non c'è sangue di lupo [e soltanto un mio pari potrà uccidermi»; «E chi è il vero minorenne fra noi?»; «ho voglia di uscire dalla nostra lingua | per tutto ciò di cui per sempre le sono debitore»; «Dio-Nachtigal, dammi il destino di Pilade | o strappami la lingua...»; «Il potere e ripugnante come le mani di un barbiere»; «Non far paragoni: chi vive è incomparabile»; «...tutti vogliono vedere tutti: | i nati, i portatori di rovina, i non aventi morte», ecc. ecc. Tutto il «sapere» di Mandel'stam si snoda così — producendo quattro o cinque delle più belle poesie del secolo — pieno di amore, senza amore, pieno di odio, senza odio: una lotta contro il non-essere combattuta nell'automatismo di un sogno, in cui la coscienza però, benché impotente, sia ben lucida e quasi, misteriosamente, felice.

3 dicembre 1972

Leo Pestelli, *Perdicca*

«Parva sed apta mihi». Questa è l'epigrafe che vale per tre quarti della letteratura italiana, soprattutto del Novecento. La frase, come tutti sanno, è stata inventata dal-l'Ariosto, che l'ha fatta scrivere in una lapide sulla facciata della propria casetta di Ferrara. Egli poteva applicare questa affermazione di modestia anche al suo « stilus » : « Parvus sed aptus mihi ». Solo che con questo stile «piccolo» ha scritto un poema smisurato: e l'ottava raso-terra, piano piano, per accumulazione, diventa monumentale. Ferrara non basta a contenerla. Dunque l'Ariosto è un piccolo-borghese illimitato, senza confine verso il futuro, che ha come equivalente solo il Cervantes. Dopo di lui la sua «dismisura» è caduta, ed è rimasta solo la piccolezza: nel realizzarsi la piccola borghesia italiana ha rinunciato, prima di tutto, alla grandezza, con cui si era confrontata col mondo del Medioevo e col futuro. Il suo immediato bisogno di contenutezza e di modestia è l'esatto equivalente della rassegnazione e della passività delle classi povere: sono ambedue degli ideali imposti dal Potere che si autodefinisce creando le proprie regole. Il ceto medio — pur partecipando al potere — è in realtà represso dal potere come il ceto basso. Quando un piccolo-borghese, mettiamo un letterato, fa dichiarazione di modestia, di limitatezza, di garbo, in realtà fa una dichiarazione teppistica, nella misura in cui egli in realtà partecipa al potere.

Tutta una schiera di letterati modesti, perbene, circoscritti, appartati, fedeli al proprio piccolo mondo ecc. sono in realtà dei teppisti e dei potenziali fascisti: ma sono essi che formano il modello «statistico» del letterato italiano, specie, ripeto, del Novecento, in cui la piccola borghesia ha assunto la sua forma definitiva.

C'è un magnifico schema, inventato da Gianfranco Contini, e elaborato poi in molti modi diversi, per cui la letteratura

italiana si dividerebbe in plurilinguistica o dantesca, e monolinguistica o petrarchesca. Ma non si è fatta mai la banale osservazione che in realtà la maggioranza è ariostesca: ama cioè lo «stile piccolo», che non faccia follie né per abbondanza (Dante) né per selettività (Petrarca).

Leo Pestelli *sembra* appartenere a questa grande schiera che non fa altro che proclamare in apparenza garbatamente, in realtà (voglio ripeterlo) teppisticamente: «Il mio stile è piccolo ma fa per me». A prima vista Leo Pestelli *sembra* avere tutte le belle qualità di uno scrittore senza ambizioni, o con l'unica ambizione dello scrivere pulito, preciso, ordinato e contenuto anche quando si faccia «vivace». Il suo «purismo» è proprio quello che allontana da se sia i fanatismi plurilessicali danteschi che i fanatismi selettivi petrarcheschi, opponendo a tutto questo il suo senso della misura.

Ma, intanto, Pestelli prende un purista proprio come protagonista del suo libro. Con ciò, fa del proprio purismo • oggetto della propria ironia: e, destituendo così il purismo del suo lato ironico — con cui esso furbescamente si difende — egli lo rende ridicolo. Perdicca è un personaggio comico: di una comicità completa, classica. Più comico ancora, mettiamo, di un Pickwick, fino a rasentare la fissità della maschera, tipica della comicità italiana. Non perde però, nemmeno per un istante, tutte le sue articolazioni sociali: egli è un reale torinese, un reale borghese; la fabbrica di candele che ha ereditato dal padre è reale; il suo comportamento è reale, la qualità di vita che lo circonda è reale. L'astrazione comica è dovuta all'elemento catalizzatore che è il suo purismo. Questo lo porta «sopra le righe » e gli fa vivere una vicenda completamente inventata. Ed è l'invenzione comica di questa vicenda che costituisce la «dismisura» di questo romanzo, scritto con tutte le buone regole della «misura».

Vediamo: Perdicca è prima di tutto un «etimologista»; la descrizione della mania etimologista di questo signore torinese, costituisce il primo blocco o lassa del romanzo. Trattandosi di una descrizione, il racconto resta immobile: si accumulano le notizie - molto divertenti - sul rapporto tra Perdicca e l'origine delle parole italiane, e pare che non ci si debba muovere da lì. Senonché questa è un'impressione falsa; perché a poco a poco si svelano, sviluppandosi, le reali

caratteristiche della scienza etimologica di Perdicca: essa è, in parole povere, una scienza falsa; una forma di idealismo... selettivo, che, appunto, idealizza le parole, scegliendone le origini più nobili e più «belle».

È a questa scienza idealizzante e quasi araldica - o, per meglio dire, platonica — che si aggancia il secondo blocco del romanzo: il petrarchismo. Proprio perché Perdicca è un etimologista puristico e idealistico, egli è, per definizione, un petrarchista: il «primum» del suo platonismo linguistico è la lingua del Petrarca.

Anche questo nuovo blocco che - pur continuando a definire, introducendo elementi nuovi, la vita sociale del protagonista - descrive il petrarchismo di Perdicca — in modo sempre così divertente da far ridere ad alta voce, come quando si legge Gadda o Arbasino — è apparentemente immobile. Ma anche qui in realtà c'è una evoluzione narrativa, che porta al secondo risvolto. Il platonismo che presiede alla lettura del Petrarca si fa, da linguistico, filosofico: e, in quanto tale, amministra non la lingua, ma il contenuto della poesia petrarchesca. Laura. L'Eros. La Donna.

Comincia il terzo blocco, dedicato appunto all'amor platonico di Perdicca per le Donne, viste addirittura stilnovisticamente. Si sa nel tempo stesso — per amor del reale — che Perdicca ha dissociato, naturalmente, il sesso da questo suo culto della Donna, e fin da adolescente egli trova la sua soddisfazione sessuale, mostruosamente comica, con una donna di servizio, sempre la stessa per una trentina d'anni. Questo nell'ombra, ma, alla luce del sole, egli impiega il suo tempo a catalogare le Belle Donne di Torino, e a dedicare ad esse un lungo Sirventese. Passano gli anni, 1 decenni, e la schiera delle Belle Donne si assottiglia, per selettività. Ne restano tre: tre Laure, amate per tutta la vita.

A questo punto entra in scena il «vascello», la «navicella»: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io...», la «barca», sola nell'azzurro astratto del mare, magari con fondo-oro, su cui ragionare esclusivamente d'amore. È questo un motivo particolare e secondario della funzione petrarchesca dello stilnovismo. Ma tutti gli «agganci» narrativi di questo racconto completamente manipolato sono bislacchi anche se logici. Perché alla «navicella d'amore», frutto estremo del purismo e

del platonismo, si aggancia la quarta parte del libro. La navicella è un piccolo *yacht* comprato da Perdicca a metà con un amico. E qui Perdicca — con un atto di coraggio che rivoluziona la sua vita — invita le sue tre Donne. Con cui appunto ragionare d'amore. Le tre Donne sono tre poveri rottami, tre «mantenute». Durante quest'avventura, che accettano umilmente, ascoltando aggressive e disciplinate il commento petrarchesco del loro signore, attraverso una serie di incidenti (che Ferreri potrebbe egregiamente filmare) trovano a una a una 1 occasione buona della loro vita, e, sistemate, se ne vanno. Ma a Perdicca tutto questo è bastato.

La macchina narrativa fatta tutta per aggiunzioni predisposte dall'autore, e l'avvenimento che nasce, per assurda filiazione, da un interesse culturale senza vita, fanno di questo *Perdicca* un libro assolutamente irregolare, « smisurato » come dicevo. E lo stato d'animo dell'autore - che manipola arbitrariamente tutto, perché la logica che lega gli avvenimenti non è negli avvenimenti, ma in precedenti culturali assurdi - è un umorismo che, esercitandosi su un oggetto innocuo come Perdicca e le sue manie pseudoculturali, ritorna, come dire, su se stesso. Pestelli non osa fare di Perdicca il simbolo di una società o di una sezione di società, da deridere. Di Perdicca ce n'è uno solo, o magari due. Il libro di Pestelli è come sospeso nel vuoto di questa singolarità: e il vuoto è una dolorosa cassa armonica del suo umorismo, che per la civetteria si presenta come senile, ma che in realtà è pieno forza comica e di vitalità.

Senonché dietro a questo romanzetto culturale, si disegna, come sdoppiandosi, un altro romanzetto, realistico, che non ha svolgimento, perché è il «continuum» della vita della buona borghesia torinese cui Perdicca appartiene. Tutti i personaggi che nel romanzetto «primo» sono comicamente «sopra le righe», contemporaneamente si presentano come realistici, fin quasi al naturalismo, nel romanzetto «secondo» della loro definizione sociale. Visti così, tutti questi personaggi - da Perdicca alla sorella, dall' amico di famiglia col figlio illegittimo semi-idiota, alle tre povere mantenute ecc. - non possono non far pensare ai personaggi di Carlo Emilio Gadda. Se pensati non come «letti», ma come conosciuti, sono quasi identici: e l'unica differenza consiste nel fatto che i personaggi di Pestelli sono torinesi e quelli di Gadda milanesi. Ma

l'anagrafe, la qualità mentale, la fisicità, le abitudini, il comportamento, si confondono in uno stesso spirito espressivo. Pestelli guarda i suoi personaggi con lo stesso occhio con cui li guarda Gadda; li conosce allo stesso modo; li rispetta, formalmente, allo stesso modo; li disprezza, in fondo all'animo, con lo stesso pessimismo totale.

Si capisce, lo stile puristico e vivace di Pestelli, che si permette, al massimo, qualche compiaciuto anacoluto, rivela un minor spessore di conoscenza e passionalità che il grandioso «pastiche» stilistico gaddiano. Ciò non toglie che Pestelli si riveli come l'unico gaddiano minore degno di Gadda che operi oggi in Italia, benché altri usurpino questo titolo di merito.

10 dicembre 1972

Alberto Arbasino, *Il principe costante*

Goffredo Parise, *Sillabario n. 1*

Arbasino e l'autore di *Fratelli d'Italia*, che è uno dei più bei libri della seconda parte del Novecento. È stato scritto in un momento di gloria, tra la fine degli anni Cinquanta e il principio degli anni Sessanta, liquidando - non senza un certo trionfalismo — un'epoca, e inaugurandone ottimisticamente una nuova. Ottimismo ingiustificato, perché quell'«epoca nuova» ha provveduto subito, a sua volta, a liquidare *Fratelli d'Italia*, insieme a tutto ciò che lo precedeva. Sono stati gli anni della neo-avanguardia; che, poi, in presto, è stata anch'essa liquidata dal neo-zdanovismo del '68. Così, sepolto due volte, con due cerimoniali diversi. *Fratelli d'Italia* non ha avuto il successo a cui aveva diritto come «classico» del Novecento. In compenso, il suo autore ha goduto di un successo, certo meritato, per le sue opere minori. Cui appartiene quest'ultima *Il principe costante*, che non aggiunge nulla all'insieme del «corpus» arbasiniano, ma neanche gli toglie nulla.

Come già per il *Super-Eliogabalo* e per *La bella di Lodi*, Arbasino ha adottato per questo breve libro la forma della sceneggiatura, o, meglio, del «trattamento»: è un genere o una tecnica letteraria come un'altra. Non può essere considerata limitativa. D'altra parte quasi tutti gli scrittori scrivono sceneggiature, ed era naturale che prima o poi si incuriosissero a questa tecnica, e l'adottassero sul piano letterario, come principio regolatore di modi stilistici nuovi. Arbasino lo fa forse con troppa disinvoltura, e forse infischiosene un po' troppo innocentemente di scoprire il gioco. *La bella di Lodi* era stata lavorata di più: i versi che vi erano inseriti avevano, per esempio, una funzione narrativa più stretta: non appartenevano all'ordine del ridondante. Invece, ne *Il principe costante* essi si limitano a fare da «dissolvenza», cioè a dare un

passaggio di tempo commentato tra una scena e l'altra. E, inoltre, essi sono la spia di un atteggiamento sempre tipico di Arbasino, ma qui più individuabile che altrove: la sua timidezza e il suo sostanziale rispetto per le regole. Infatti la regola — quasi di tipo sociale più che letterario — voleva che Arbasino, dopo aver scritto tanti versi spiritosi (rifacendo lo stile del «cabaret», violentemente culturalizzato), dovesse smetterla, perché non è ammesso ripetersi: e Arbasino ha ubbidito umilmente a questa regola, e si è impedito di fare dei versi spiritosi, ottundendoli dove e come poteva. C'è poi l'accento alle sodomizzazioni dei marocchini esercitate sui prigionieri (nel nostro caso portoghesi): ma anche qui la regola voleva che Arbasino non insistesse su questo punto «risaputo»: e Arbasino non ha insistito.

E ancora: i portoghesi conquistatori di Ceuta e aggressori del pacifico Marocco, sono simbolo — specie in Ferdinando, il loro principe costante - del colonialismo e del razzismo «bianco» eccetera: ma anche qui la regola voleva che uno scrittore a-ideologo come Arbasino non andasse troppo avanti su questa strada, e lui non c'è andato. Resta, in quantitativo modico rispetto a tutto ciò che Arbasino ha già scritto, il divertimento: stavolta, nella fine delusoria e completamente giocata, di un fumismo quasi palazzeschi. E questo divertimento a Arbasino nessuno glielo toglie, anche quando non è in gran forma: e il suo romanzetto-sceneggiatura lo si divora felicemente.

Arbasino pare non aver sofferto — del resto le regole del buon comportamento non prevedono la sofferenza, specie letteraria — delle due discese di barbari (orde di piccoli borghesi marchiati dal fascismo), costituite dalla neo-avanguardia e dal Movimento Studentesco. Parise invece sì, ha evidentemente sofferto in modo orribile. Non ha avuto coraggio di prendere posizione — pubblicamente — allora, nei due momenti in cui neo-avanguardia prima e Movimento Studentesco poi, letteralmente «trionfavano». Ciò deve aver avuto conseguenze dolorose per la sua coscienza. Ma l'aver evitato — non certo coraggiosamente - l'impopolarità di una presa di posizione pubblica contro quei due momenti infelici che hanno sepolto due volte la «cultura» italiana, non ha evitato a Parise, come agli altri suoi coetanei, un'oggettiva

impopolarità dovuta alle affermazioni successive di due mode sottoculturali e terroristiche. Questa doppia ingiustizia - una dovuta a se stesso, una certo ancora più esasperante, dovuta a quelle idiozie che sono state il neo-avanguardismo e il gauchismo letterario - ha ferito malamente Parise: che ha reagito male. E da qui tutte quelle interviste e quelle chiacchiere non belle che egli ha concesso nel pubblicare questo suo *Sillabario n. 1*. Il suo reazionarismo è soltanto isterico. È dovuto a un livore che non depone certo favorevolmente sulla sua figura, ma che non va confuso con una scelta politica di destra.

Egli ha scritto un libro straordinariamente bello. E il lettore non deve essere influenzato dal titolo e dalla struttura del libro - che appartengono al «brutto» dolore di Parise e che fanno pensare a un ritorno « reazionario » alla semplicità, ai buoni sentimenti e ad altre stupide cose del genere.

Sillabario non è affatto un libro di buoni sentimenti, di nostalgia colpevole di un mondo e di una borghesia «di una volta» (che non esistono). Non ha proprio niente a che fare con la Destra e col cuore. Si tratta di un libro solo apparentemente semplice. E la semplificazione è ottenuta in modo molto complicato, passionalmente selettivo.

La realtà è sottoposta cioè a una calcolata, severa e inflessibile depauperazione dei suoi dati.

La prima depauperazione - la più invasata - è quella della condizione economica dei personaggi. Chi è ricco è ricco, chi è povero è povero, chi è così e così è così e così. Ognuno è chiuso nella propria condizione economica come in un cerchio magico. Se uno possiede miliardi, il guadagnarli e l'amministrarli non gli costa nessuna fatica: essi sembrano un dato pacifico e assoluto della sua vita. E così se una vecchia apre un borsellino dove le ottanta lire contenute sono tutto quello che essa possiede, questo è un altro dato pacifico e assoluto. Mai la condizione economica costituisce un problema. Se costituisse un problema, questo non sarebbe altro, per il racconto, che un angoscioso elemento ritardante non funzionale.

La seconda semplificazione è quella della condizione esistenziale o psicofisica dei personaggi. Essi si muovono nel mondo - che in realtà è sempre così pieno di ostacoli, inciampi,

piccole difficoltà, noie, contrattempi, ecc. — come nell'olio. Stanno sempre bene di salute, non fanno fatica, non sudano, non soffrono né freddo né caldo, non avvertono impedimenti, non incontrano niente che si frapponga fra loro e la loro azione: non c'è racconto dove non si verifichi questa coincidenza miracolosa tra il benessere fisico e la totale mancanza di resistenza del mondo materiale.

La terza semplificazione è linguistica. Non tanto in senso lessicale — che quando occorre il termine specialistico, Parise lo usa — quanto in senso sintattico e stilistico. Si potrebbe individuare cronologicamente il momento in cui Parise — prima di scrivere questo libro — ha fatto la scelta di tale semplificazione: è il momento in cui Parise ha scritto *Il padrone*: ma allora si trattava di un calcolo. Dopo la produzione giovanile, molto bella, Parise, che aveva cominciato come scrittore a-ideologico, ha avuto degli scrupoli, e ha cominciato a fare dell'ideologia (in seguito a una lunga crisi). Si è trattato di una ideologia orecchiata, che l'ha condotto però a uno stile funzionale, appunto semplificato. Il modello primo di questo è stato forse Moravia; ma Parise ne aveva un altro, segreto, dentro di sé, che rappresentava insieme la funzionalità di cui aveva ora bisogno e, nel tempo stesso, racchiudeva quell'elemento irrazionale e ineffabile che gli era congenito come scrittore: Comisso. La congiunzione, con funzione semplificante, Moravia-Comisso non ha dato dapprincipio grandi risultati. Li dà adesso.

Di altri tipi di semplificazione o agevolazione narrativa in vista di un risultato unilaterale ma assoluto, si potrebbe parlare. Ma ciò che importa sottolineare è questo: tutto, in questi suoi racconti, Parise ha semplificato; tutto, *ma non la psicologia*. I rapporti dei personaggi con se stessi e fra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo: quanto l'occhio di Parise è lieto nel contemplarne la miracolosità, altrettanto demoniaca è la logica con cui tale miracolosità, in quanto autore, egli manovra. Inoltre, egli istituisce un misterioso legame tra la psicologia dei personaggi e il tempo. Il passare del tempo — visto come in una meravigliosa vertigine — due o tre finali di racconti, come questo: «...era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate», sono tra le cose più belle del libro — il passare del tempo,

dico, trascina con sé i sentimenti come per una strada che non è la loro, secondo un'altra logica, non certamente dialettica, e neanche psichica. Non per niente, in uno dei due o tre lievi autoritratti che Parise distribuisce nel libro, egli dice descrivendo una compagnia di dieci amici: «E infine un altro uomo che sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari (sempre mute-voli) gli altri nove e il tempo».

Fissando la realtà mutevole quasi con gli occhi imbambolati di Buster Keaton, cioè con sostanziale umorismo, Parise può consentirsi di immobilizzare tale realtà quando vuole: e la immobilizza in visioni che sembrano sfuggire alle leggi del tempo, e che quindi appartengono per definizione al passato, così da far morire di nostalgia anche nel momento stesso in cui accadono. Può trattarsi dell'inizio di una nevicata dopo una serata passata in famiglia; o di una visione di Venezia sulle nebbie dell'aurora; o di uno stormo di uccelli che passa nel cielo (« Che vita collettiva e solenne...»); oppure di certe allucinazioni psicologiche, divinatorie, subite senza scampo all'alba (si legga la meravigliosa pagina 140).

Questo senso concomitante del passare del tempo e della sua sostanziale immobilità - senso trasferito sempre nel concreto di un'ora, di una situazione, di un sentimento - è tipico della poesia: non mi meraviglierei se Parise si presentasse ora addirittura come poeta in versi. Certo non lo farà - per mancanza di abitudine e per diffidenza - ma sarebbe pronto per farlo. È un'ipotesi irrealistica che faccio per radicalizzare - ad uso del lettore - lo straordinario grado di poeticità di questo libro.

17 dicembre 1972

Appendice.

Il titolo «redazionale» della mia nota letteraria del penultimo numero - che riguardava *Il principe costante* di Arbasino e *Sillabario n. 1* di Parise - è da considerarsi, oltre che naturalmente apocrifo, anche piuttosto inesatto. Esso suonava: «Quando discesero i barbari, Arbasino resistette, Parise no». I barbari di cui parlavo erano i neo-avanguardisti prima, i neo-

zdanovisti del '68 poi. Ma la realtà è che Arbasino non ha affatto resistito, e con calcolo cinico e amabile, che non ha per nulla scalfito la sua figura, si è fatto, nel primo caso collaborazionista, nel secondo si è tenuto agnostico, come certe bestie che fingono di essere morte. Mentre Parise ha resistito: ma, questo è il punto, ha resistito in privato, soffrendo maledettamente della propria mancanza di coraggio pubblico. La sua cattiva coscienza (suppongo) ora lo spinge a una specie di rancore contro tutto ciò che è extraletterario, e che costituisce le mode e i ricatti ideologici e moralistici. La letteratura, in quanto tale, è sempre di destra: ma sarebbe troppo semplicistico identificarla con la destra politica.

14 gennaio 1973

Witold Gombrowicz, *Diario 1957-1961*

Questo *Diario* di Witold Gombrowicz è un libro anomalo: in quanto *Diario* dovrebbe rivelarci la vera qualità psicologica dell'autore, dovrebbe dirci chi egli è; ma, in quanto «diario manipolato» (è così che si presenta) tende invece a ristabilire le distanze tra autore e lettore. Tuttavia, se Gombrowicz ha voluto pianificare ciò che voleva dire di sé e ciò che non voleva dire, l'operazione non gli è riuscita, perché, in realtà, veniamo a conoscerlo al di fuori della sua volontà pianificatrice.

Non c'è niente in questo diario di ciò che piace nei diari: neanche quella bellezza involontaria che lo stesso Gombrowicz sapeva riconoscere e apprezzare («... comunque la si metta, il diario è sempre un brodo col sapore della realtà, e mi piace sapere che, per esempio, il 3 maggio 1942, nel bosco di Vincennes, Bobkowski insegnava alla moglie ad andare in bicicletta»).

Questo di Gombrowicz, infatti, non è per nulla un diario esistenziale (se non, come vedremo, in due brevi capitoli): è piuttosto uno zibaldone di esperienze di intellettuale, fatte, da farsi, rientrate o appena accennate, come preziosi conati. Ma il fatto anomalo è che tali esperienze, se arrivate ad esprimersi in un libro (*Cosmo*, per esempio, o *Trans-Atlantico*, o soprattutto *Ferdydurke*) appartengono alla cultura: nel *Diario* sono semplicemente sottoculturali! La figura dell'autore che ne viene fuori è quella di un uomo sbagliato, non solo poco colto, ma anche poco intelligente: una specie di sgraziato buffone senza corte che crede sia difficile capire la verità e soprattutto che sia obbligatorio dirla, che l'inopportunità possa essere programmata, che la sgradevolezza sia un elemento del genio, e che ghignare sia un segno di superiorità.

Di un simile uomo «indesiderato», veniamo a sapere ben poche cose essenziali: fuggito dalla provincia polacca nel 1939,

si è stabilito nella provincia argentina; qui si è aggirato senza un focolare domestico per Buenos Aires e le altre cittadine, pieno di tempo da perdere e quindi da dedicare agli altri; la sua solitudine non ha avuto alternative; egli l'ha scelta suo malgrado (in verità non l'ha amata, e così ne è rimasto inaridito e anche involgarito); appena arrivava in una città, il suo primo atto era quello di andare dal direttore del giornale locale a chiedergli di essere presentato agli intellettuali del posto; ed eccolo al caffè, a chiacchierare con questi intellettuali, che egli effettivamente capisce fino in fondo, ma che adopera semplicemente per riempire la sua coatta solitudine, per passare il suo tempo e soprattutto per dare soddisfazioni eternamente uguali al suo narcisismo. Quanto a questo, il suo diario è una continua millanteria; una ossessiva elencazione dei suoi trionfi verbali al caffè.

Egli che, da tardo romantico, non fa altro che coltivare la sua vena «demoniaca», che dà di tutto l'*altra* versione, e demolisce beffardamente ogni possibile critica del lettore prevenendola in un giochetto da giovane letterato tempestoso (ricorda Ponyrëv di Bulgakov), non si è accorto dell'incredibile ingenuità della sua millanteria: come non si è accorto dell'ingenuità ancora più incredibile con cui parla delle sue opere, dei suoi editori, dei suoi recensori polacchi. È una ingenuità, però, che non rivela sentimenti ideali, ma sentimenti piuttosto volgari. Quanto alla sua fondamentale banalità, egli se ne rende conto, e cerca di nobilitarla, adottando un certo verticalismo metafisico che ha imparato proprio da quei latino-americani che egli ha tanto snobbato e provocato (in realtà lo faceva per mendicare un po' di compagnia).

La sua osservazione morbosa si esercita su futilità astruse: degli insetti rivoltati a pancia in aria sulla sabbia, tre sassolini su un sentiero, la mano penzolante di un cameriere: ma si tratta di una morbosità «finta», artistica, che egli giustifica appunto attraverso verticalismi metafisici rimasti a metà. Altre volte l'accanimento maniaco «finto» ha come oggetto dei problemi; per esempio una pazzesca polemica contro la pittura o una non meno pazzesca polemica contro Bach. Egli deve sempre fare il guastafeste e scandalizzare: quando però arriva a Buenos Aires il direttore di «Preuves» diventa tutto buon senso,

rispetto e benpensare.

Tutto ciò che egli dice - con tanta virulenza e tutto esclamativamente - è «ersatz»: egli non tocca mai l'argomento della sua disgrazia: non per pudore, però, o per quel distacco umoristico che per lui è così obbligatorio, ma perché *non la conosce*.

Solo per caso noi veniamo a sapere in proposito delle cose importanti: cioè che egli soffriva gravemente di angina, che aveva l'incubo di soffocare, che era claustrofobo e, probabilmente, «voyeur». Ma questo non è tuttavia, della sua «disgrazia», che l'aspetto clinico: l'aspetto pubblico e sociale (cioè il suo esilio) è ancora più grave, ma lo esprime rendendolo totalmente risaputo e convenzionale. Perché? È molto semplice: la sua mancanza di coscienza della propria disgrazia privata dipende dal fatto che egli non conosce Freud, e la sua convenzionalizzazione della propria disgrazia storica dipende dal fatto che egli non conosce Marx.

La sua cultura è una cultura anomala rispetto alla media della cultura di uno scrittore moderno. Questa enorme lacuna (Freud e Marx) forse ha costituito, per sottrazione, la sua originalità di inventore di storie: la sua visionarietà trova forse in questo la mancanza di nessi che le è necessaria. Ma, nel tempo stesso, tale lacuna è imperdonabile nel *Diario*. L'aristocrazia (anche di sangue) che ha tolto a Gombrowicz l'ansia borghese di diventare un uomo veramente colto, lo ha reso per coazione un anarchico che fa insinceramente il reazionario. Ma gli argomenti che egli usa in favore e in difesa di tale sua posizione sono quelli di un autodidatta, di un malconformato, di un infelice.

Tutto il suo anticomunismo fa pena, tanto è banale e anche volgare. E quanto alla sua critica all'altro sistema, quello capitalistico e cattolico, è pavidà e fondata tutta su facili paradossi e battute giornalistiche (forse temeva la reazione degli ospiti argentini).

Privo di una vita personale, di una casa, di una patria, di un partito ecc., egli così ha fatto della letteratura la sua sola ragione di vita, prendendo talmente sul serio il mondo letterario da stringere il cuore. Né si è minimamente accorto della inconciliabilità tra la sua millantata anarchia e la sua sostanziale e servile integrazione (sia pure di tipo cosmopolita,

e quindi non compromessa con nessun potere particolare).

Perché ho parlato di questo libro infelice (fra l'altro stampato anche male)? Perché ci sono due sezioni, la IX e la X (1958) che sono straordinariamente belle, formando una specie di opuscolo a sé, che potremmo chiamare « Opuscolo dei *changos* ».

Si tratta del diario di un viaggio e di un soggiorno a Santiago del Estero (in cui si leggono, sotto forma di flashback, anche i particolari più importanti, prima taciuti, di un precedente viaggio a Tandil — tra cui un pezzo stupendo sul rapporto con l'intellettuale sedicenne Gige).

Fin dalle prime pagine la descrizione di Santiago è sospetta, carica di una misteriosa novità. Ci eravamo abituati fino a quel punto a considerare l'autore come una specie di turbolento chierico, capace di vedere intorno a sé solo letterati e caffè letterari, fisicamente senza esistenza. Ed ecco che improvvisamente egli si accorge della bellezza sensuale, e con una precisione e una evidenza di qualità assolutamente superiore.

È vero che anche nelle pagine precedenti Gombrowicz aveva sproloquiato di un incontro tra vecchiaia e giovinezza, facendone il cervellotico tema ideologico della sua «Pornografia»: ma qui l'incontro tra la *sua* vecchiaia e la giovinezza estrema dei *changos*, giunge allarmante, impreveduta e carica di grazia e di vitalità.

Chi sono questi *changos*? Sono dei piccoli servi sottoproletari, mi pare di aver capito di origine india. Entrano improvvisamente come personaggi essenziali della vita di Gombrowicz solo in questa sezione del diario. La loro descrizione fisica — che comincia sempre dalle mani — è di una qualità linguistica eccezionale, che congiunge la calma suprema del contemplatore con il «raptus» di chi ha intuizioni che portano vertiginosamente nel fondo dell'innocenza e dell'aberrazione della natura. Questi *changos* sono creature perfettamente poetiche che si contrappongono a tutto come «termine altro» - che potremmo chiamare «giovinezza», «grazia» o «bellezza» - ma che in realtà resta senza nome perché dissociato dall'autore dalla sua vera realtà, che è il sesso.

Tutta Santiago è sotto il segno di questa ineffabilità fisica, a

cui non si riesce a credere, finché non si rivela, di tanto in tanto, attraverso l'apparizione dei corpi dei *changos* — poveri lustrascarpe, garzoni, camerierini che portano la bibita, ecc. - la cui qualità prima è quella di essere servi, anzi, schiavi.

L'esaltazione che questo provoca nell'animo di quel «padrone disgraziato» che è Gombrowicz, è il registro di tutta questa sezione del libro: come nella sabbia ardente, sotto la pioggia delle fiammelle, Gombrowicz cammina, cammina sulle peste di quei suoi «paides», misero inseguitore di schiavi. Ma egli non osa chiamare né (ciò che sarebbe più umano pretendere da lui) descrivere questo fatto per quello che esso è, cioè «pederastia». E allora che senso ha tanto sghignazzare, tanto instancabile, trionfante, sacrosanto sghignazzare, alle spalle del conformismo di tutti quei poveri provinciali di polacchi e di argentini?

24 dicembre 1972

J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*

Storia Augusta

Marcel Schwob, *Vite immaginarie*

Riprendendo in mano *La Sinagoga degli iconoclasti* di J. Rodolfo Wilcock, per scriverne - dopo averlo letto una dozzina di giorni fa - provo come un leggero senso di terrore. Ma come! L'avevo letto con tanto divertimento, addirittura, qualche volta, ridendo a voce alta, da solo, come un pazzo. Adesso il mio sguardo scorre su queste pagine, riconosce questi nomi e questi cognomi, questi titoli di libri, queste date di edizioni: e un disagio sottile mi dà come un senso di nausea, una voglia di dimenticare.

Le città invisibili di Italo Calvino si concludono con questa frase: «L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Ebbene, questi due modi di mettersi in rapporto con l'inferno per non soffrirne, non prevedono il caso di Wilcock. Egli non appartiene certo alla maggioranza per così dire silenziosa (in realtà essa parla il linguaggio dei motori, delle radioline e delle televisioni), che accetta l'inferno, ne fa parte e non lo riconosce più; ma non appartiene però neanche all'élite fortunata che cerca nell'inferno qualcosa che non è inferno.

Anzi, Wilcock sa, prima di ogni altra cosa, sa da sempre sa per sempre, che non c'è altro che l'inferno. Non si propone

neanche nel modo più vago e generico (come Calvino) l'ipotesi che ci sia qualcosa al di fuori di esso. Non si sogna neanche lontanamente che ci possa essere un modo, anche illusorio, di non soffrirne o almeno di ignorarlo. E cos'è che distingue allora Wilcock dalla maggioranza silenziosa? È chiaro, benché terribile: egli *accetta* l'inferno, come la maggioranza silenziosa, ma al contrario della maggioranza silenziosa *non* ne fa parte, e perciò *lo riconosce*. Ecco delineata una condizione di «estraneamento». L'accettare un fatto per pura e semplice obiettività, e il non farne parte pur riconoscendolo, costringe Wilcock ad avere con questo fatto un rapporto tragico di estraneità: a cui non è consentita alcuna soluzione, nemmeno provvisoria o irrisoria. Quando la tragicità è ridotta ad essere così completamente priva di illusioni, non può che trasformarsi in comicità.

Visitatore-dannato dell'inferno, Wilcock, bruciando nel fuoco o dibattendosi nella pece bollente, osserva gli altri dannati: ma pur soffrendo - com'è naturale - in modo selvaggio, in questo suo osservarli li trova ridicoli. Il suo ridente sguardo cadaverico si posa soprattutto sui dannati in qualche modo simili a lui, appartenenti alla sua cerchia, alla sua specializzazione. La loro irresistibile comicità di dannati non spinge però Wilcock né a deriderli troppo né ad averne qualche pietà. Descrivendoli, egli concretizza semplicemente la propria condizione di «estraneità»: la concretizza in una forma di distacco linguistico che è infatti quasi filologico: e decisamente filologico lo è nella sua veste di «finzione» narrativa.

Ma è ora di spiegare in più povere parole di che si tratta. Wilcock ha finto di essere un enciclopedista, armato di una erudizione spaventevole, capace di tutto, e, nel tempo stesso, capace di semplificare tutto. Ecco, per dir meglio, Wilcock ha finto di essere un enciclopedista incaricato da un editore di scrivere un certo numero di «voci» per una enciclopedia divulgativa. Queste voci riguardano scienziati, inventori, utopisti, saggisti, filosofi. E Wilcock compila queste sue «voci» con tanto scrupolo, diligenza, abito professionale che, dico la verità, ad apertura di libro, ho creduto che si trattasse di nomi veri, di fatti realmente accaduti. La pagina dove si era posato il mio occhio, era la seguente: «Secondo Charles Carroll di Saint

Louis, autore de *Il negro è una bestia* (*The Negro a Beast*, 1900) e *Chi tentò Èva?* (*The Tempier of Eve*, 1902), il negro fu creato da Dio insieme agli animali al solo scopo che Adamo e i suoi discendenti non mancassero di camerieri, lavapiatti, lustrascarpe, addetti alle latrine e fornitori di servizi simili nel Giardino dell'Eden. Come gli altri mammiferi, il negro manifesta una specie di mente, qualcosa tra il cane e la scimmia, ma è completamente privo di anima. Il serpente che tentò Èva era in realtà la cameriera africana della prima coppia umana. Caino, costretto dal padre e dalle circostanze a sposare sua sorella, rifuggi dall'incesto e preferì sposare una di queste scimmie o serve di pelle scura. Da questo ibrido matrimonio sono scaturite le varie razze della terra...»

Non è forse attendibile come teoria razzista del primo Novecento? Wilcock descrive poi teorici e utopisti ancora più spaventosi, forniti di nomi mitteleuropei, anglosassoni, latino-americani, assolutamente assurdi, quasi da avanspettacolo, e inventori di congegni, macchinari, sistemi filosofici ancora più assurdi: eppure nessuna di quelle figure e nessuna di quelle invenzioni è più ridicola e stronza di come sarebbe stata se fosse stata reale. A libro chiuso, abbiamo letto una vera antologia di biografie di uomini di pensiero.

Cos'è che dà a questo libro un così forte sentimento di realtà? È, soprattutto, il surrealismo: è infatti sul surrealismo che Wilcock investe la vena comica con cui rende accettabile la patetica malvagità che gli fa identificare *tutto* il mondo con l'inferno. Egli approfitta insomma delle teorie dei suoi eroi per farne dei pezzi di magistrale letteratura onirica: cosicché tali teorie non sono più delle cose semplicemente pazzesche, da genialoidi destinati al manicomio, ma, diventando «visioni», attraverso lo stile del loro descrittore, recuperano una realtà poetica che si proietta su loro, restituendole all'universalità che avevano perduto nella miseria della pazzia. Diventano — se vogliamo - delle metafore perfette di analoghe scoperte, invenzioni, ideologie reali. Naturalmente - come un quadro surrealista è dipinto con la pennellatina pre-impressionistica, che, con cura accademica, ambisce alla fedele riproduzione del modello - così anche la scrittura di Wilcock è una scrittura perfettamente normale, piana, convincente. E non solo per scherzo (ché in tal caso non ci occuperemmo del libro), ma con

il rigore di una scelta stilistica intrasgredibile. «...uno stile piano e impersonale è concesso a pochi, e non certo a uno scrittore di successo», scrive Wilcock nell'unica riflessione diretta sul proprio scrivere nella *Sinagoga*.

Su questo piano di riflessione metalinguistica, ciò che colpisce di più il lettore leggendo il libro di Wilcock, fatto tutto di una serie di brevi pezzi, intitolati ognuno (come appunto in un'enciclopedia) col nome proprio del pensatore, è la curiosità con cui lo si divora, quasi si trattasse di un libro giallo. La «suspense» che mantiene così morbosamente attenti, è appunto di genere metalinguistico, e consiste nella domanda: «Che cosa inventerà nella prossima "voce" l'autore? » E l'autore, nel nostro caso non tradisce mai, neanche nelle attese più ingenuie (ognuna di queste sue biografie potrebbe essere un magnifico film comico).

E una coincidenza certo casuale: ma insieme a quello di Wilcock sono usciti almeno altri tre libri che si divorano per l'interesse causato dalla stessa domanda: «Cosa inventerà l'autore nel prossimo pezzo?»

Sì tratta prima di tutto della... *Storia Augusta*, le biografie — scritte nel secolo iv d. C. — degli imperatori romani che si sono succesi dal 117 al 284-85. Sono brevi romanzi, in cui la storia è completamente sognata. L'accumulazione dei fatti e dei dettagli — dovuta al taglio breve del racconto - accresce questo sentimento di sogno. Ho letto prima di tutto, in omaggio a Arbasino, la vita di Eliogabalo: possibile che al tempo di Costantino il «Basso Impero» apparisse già in tutto il suo gusto decadente, come appare a noi? Quei secoli che se ne vanno via a manciate, trascinando interi popoli e intere vite in men che non si dica amen... Quelle epoche storiche che hanno minor consistenza di un banchetto... Quegli assestamenti di popoli in cui una vita umana sembra sottratta alla legge del tempo, oppure regolata dalla legge del tempo che vale per le farfalle che vivono un solo giorno... Sono propenso ad abbracciare la teoria del Dessau (sembra un personaggio di Wilcock) che in *Ueber die Zeit und Persönlichkeit der S.H.A.* dimostra che la *Storia Augusta* è stata scritta da un'unica persona, così che i sei autori tradizionali (Elio Lampridio, Elio Sparziano ecc.) sarebbero stati inventati di sana pianta da quell'autore unico, rimasto anonimo (forse per estrema

raffinatezza).

Il secondo libro è un classico, cioè *Vite immaginarie* di Marcel Schwob. Anche qui la domanda che tiene desta l'attenzione di «Vita» in «Vita» è la stessa. Ma una certa ordinata distribuzione cronologica, dall'antichità classica all'Ottocento rovina un po' il piacere di trovarsi di fronte a possibilità imprevedibili. Meglio leggere questo libro non di seguito. Oppure andare diretti ai racconti più belli, gli ultimi, dalle storie dell'adorabile puttana Katherine la Merlettaia e dell'adorabile assassino Alain le Gentil in poi.

Anche qui la caratteristica è l'accumulazione dei casi - delle volte apparentemente minimi — dovuta alla concentrazione del racconto (una vita in due-tre pagine): il montaggio distrugge le regole del tempo, sostituendole con regole morali: una vita è tale non in quanto è una continuità ma in quanto è una serie di avvenimenti significativi, anche quando a evidenziarli sia una luce di sogno. Il tempo, annullato, si vendica però covando la sua assenza come una terribile nostalgia, un insostenibile senso di possibilità irrealizzate.

Il terzo libro è *Le città invisibili* di Italo Calvino. Ma di esso parlerò nel prossimo numero.

14 gennaio 1973

Italo Calvino, *Le città invisibili*

Sono cresciuto insieme con Italo Calvino, l'ho visto giovanissimo, quasi un ragazzo (credo che abbia uno o due anni meno di me, ma quando sono entrato nel mondo uscendo dal monastero friulano nel 1950, lui era un po' più adulto, e più dentro le cose della società e della letteratura, che ancora per un pezzo mi sarebbero state precluse, quasi che io non le meritassi, per qualche indegnità - o per troppa ingenuità). Abbiamo lavorato insieme, lui a Torino, io a Roma, fin verso ai quaranta anni, cioè fino a che abbiamo raggiunto il centro della vita (quarantanni è l'età in cui l'uomo è più «illuso», crede di più nei cosiddetti valori del mondo, prende più sul serio il fatto di dovervi partecipare, di dover impossessarsene. Il ventenne, nei confronti del quarantenne, è un mostro di realismo). Il nostro lavoro, in qualche modo si integrava, benché fosse così diverso: e ci legava soprattutto l'ottimismo - come un buon sentimento - consistente nella convinzione che il nostro lavoro fosse al «centro» di qualcosa, e che qualcosa ne dovesse risultare. In modo molto ombroso, ci ammiravamo e ci amavamo, senza molti complimenti, troppo presi dall'importanza di ciò che facevamo per consentirci pause disinteressate.

Poi Calvino ha cessato di sentirsi vicino a me. L'ho capito subito. All'inizio degli anni Sessanta, qualcosa si spaccava, e io e lui eravamo sulle parti opposte della spaccatura. Il suo viso militare, fiero e furbetto, sotto le grosse sopracciglia nere, che benché così settentrionale, lo rendono molto mediterraneo, la bocca carnosa che si agita sempre come sul punto di dire qualcosa che passa ilarmente da lontano nel suo cervello attento - questa sua immagine ha cominciato un po' a ingiallire e a scolorirsi: a sorridere «de lonh», come quello di una cara persona la cui perdita viene conosciuta dopo qualche anno, quando è ormai tardi per soffrirne. Naturalmente ho da ridire

sul modo con cui Calvino ha scelto l'« attualità » : la sua apertura verso la neo-avanguardia e la sua adesione aprioristica al Movimento Studentesco (per tenermi molto sulle generali). Non so cosa è passato *realmente* dentro la sua testa in questi ultimi anni, perché Calvino, forse diplomaticamente, ha taciuto o ha un po' mentito. Cosa che del resto, nel mondo, bisogna saper anche fare. Non è detto che si debba sempre dire la verità. Qualche volta è forse meglio tacere che dire la verità. È più sano, forse, qualche volta, tenercela dentro, la verità. Fatto sta che Calvino ha mantenuto intatto il suo credito, mentre io screditato due volte, da due mode da cui Calvino invece non si è dissociato - stabilendo con esse una specie di sia pur distratta alleanza - col ristabilirsi della verità, che io, inopportunosamente, ho gridato a tutti i venti come una gallina spennacchiata — continuo a godermi non solo il discredito (che si rivela dunque piuttosto immeritato), ma anche la antipatia di chi non mi sa perdonare di aver detto a suo tempo ciò che era giusto dire. Di Calvino, dicevo, per qualche anno non ho saputo realmente niente, quasi che anche fisicamente egli avesse avuto una specie di sospensione. Le *Cosmicomiche* - lo confesso - mi erano giunte come una cosa irreale e interlocutoria. Adesso egli mi riappare, non solo vero, ma più vero che mai, col suo ultimo libro, che non solo è il suo più bello, ma bello in assoluto.

La prima osservazione che mi viene da fare è che questo suo libro, *Le città invisibili*, è il libro di un ragazzo. Solo un ragazzo può avere da una parte un umore così radioso, così cristallino, così disposto a far cose belle, resistenti, rallegranti; e solo un ragazzo, d'altra parte, può avere tanta pazienza - da artigiano che vuol a tutti i costi finire e rifinire il suo lavoro. Non i vecchi, i ragazzi, sono pazienti.

D'altra parte nella città di Isidora, «c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro». E indubbiamente, cioè secondo logica, *Le città invisibili* sono l'opera di un vecchio, o almeno di un uomo anziano, *che ha visto passare la vita*. Questa esperienza - che è la più importante che un uomo possa fare -fa sì che egli non riesca a vedere più il futuro come il futuro della propria vita, e nemmeno, ormai, come il futuro dei figli o dei nipoti (che è l'orizzonte umano entro cui, per esempio, opera la Ragione, e l'etica, soprattutto

normativa, trova i suoi fondamenti): no, l'esperienza dell'aver visto passare la vita equivale all'esperienza dell'aver visto passare *tutta* la possibile vita, la vita del cosmo. Il futuro si allarga quindi smisuratamente, e tutte le proporzioni del reale, con la sua razionalità e la sua morale, saltano. Resta soltanto il dato di tale esperienza — che dunque senza razionalità e senza morale, deve giustificarsi da sola, non potendo confrontarsi con niente altro che con le illusioni, e, d'altra parte, non avendo altro possibile sbocco che quello di esprimersi.

Il libro di Calvino è così il libro di un vecchio, per cui «i desideri sono ricordi». Non solo, però, i desideri sono ricordi: lo sono anche le nozioni, le informazioni, le notizie, le esperienze, le ideologie, le logiche: tutto è ricordo. Ogni strumento intellettuale per vivere, è un ricordo.

Di conseguenza anche la assoluta novità del conoscere la vita «come passata», non ha altri strumenti per esprimersi che questi vecchi ricordi. È vero dunque che ogni illusione culturale in Calvino è decaduta, ma la sua cultura è però rimasta: almeno come fornitrice di quei ricordi culturali, attraverso cui Calvino può esprimere il nuovo mondo, come esso si presenta ai suoi occhi abbacinati di vecchio-ragazzo, seduto sul muretto.

In questa cultura, che possiamo chiamare «sopravvissuta», di Calvino c'è tutto: anche naturalmente il marxismo con le sue esigenze praticistiche di intervento, la sua retorica ecc., perché è questo soprattutto che il libro, pur inglobando, nega (ma non abiura). L'idea di una Città Migliore, raggiunta attraverso la vittoria, mettiamo, della lotta di classe, viene semplicemente immersa in una diversa idea del tempo: non dico della storia, ma proprio del tempo. Infatti molte delle città sognate da Calvino in un certo momento raggiungono la perfezione. Che poi la riperdano è un discorso che riguarda generazioni incredibilmente future. Questo lo dico per cercare di tranquillizzare le coscienze dei miei colleghi critici marxisti osservanti.

Dunque, malgrado la caduta di ogni illusione culturale, la cultura di Calvino, ripeto, è rimasta intatta, sia pure come Illusione: e, in quanto tale, ha raggiunto la perfezione formale di un oggetto, di un meraviglioso fossile. La cultura specifica di Calvino, poi, che è quella letteraria, liberatasi dalla sua

funzione, dai suoi doveri, è divenuta come una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole.

Che cosa vi preleva? Prima di tutto una scrittura metallica, quasi cristallina, ma leggera, incredibilmente leggera: la scrittura del gioco. A questa leggerezza Calvino non trasgredisce mai: non c'è mai un solo istante in cui egli scrivendo non cavalchi a briglie sciolte, come se andasse senza avere meta: eppure, in questo andare per andare, l'eleganza, la cura disinteressata dell'eleganza, non è tradita mai un momento.

La seconda cosa che Calvino preleva nella sua cava in disuso, sono le tecniche dell'ambiguità. In ogni pagina delle *Città invisibili* ogni canone è sospeso: anzi, è motteggiato. Il senso è come un'eco in una valle piena di grotte, che suona ora qua ora là, pur essendo sempre lo stesso.

Ma l'ambiguità, nel suo aspetto più tipico e classico di sfumatura infinita, si trova specialmente nelle pagine connettive del libro, quelle in corsivo, che affabulano dei referti di uno pseudo Marco o di uno pseudo Polo all'imperatore. Ambedue gli interlocutori sono eternamente cangianti, e si presentano, ogni volta, come i simboli di tutti i libri possibili che questo libro potrebbe essere; o come i simboli dei punti di vista attraverso cui questo libro, sia ideologicamente che linguisticamente, potrebbe essere angolato. Non si può quindi affatto parlare di «relativismo» a proposito di Calvino, perché il suo relativismo è completamente visionario, confrontato con infinite possibilità diverse.

La terza cosa che Calvino ricava dalla sua miniera letteraria è il surrealismo: un surrealismo che è la delizia delle delizie, perché la galleria dei quadri surrealistici che ne risultano, non si spiegano affatto attraverso se stessi, cioè attraverso il surrealismo, ma sono funzionali a quella folle ideologia multipla, che contesta ogni possibile logica della ragione, e soprattutto quella dialettica.

Il fondo di tale ideologia, infinitamente possibilistica o multipla, è però sempre lo stesso, ossessivamente lo stesso: ed è costituito dallo scontro inconciliabile di due opposti: la realtà e il mondo delle idee. Sì, nella letteratura archeologica di Calvino, è saltato fuori il platonismo, sotto il cui segno quella

letteratura è nata. Tutte le città che Calvino sogna, in infinite forme, nascono invariabilmente dallo scontro tra una città ideale e una città reale: questo scontro ha il solo effetto di rendere surrealistica la città reale, ma non si risolve storicamente in nulla. I due opposti non si superano in un rapporto dialettico! La lotta tra essi è ostinata e disperata quanto inutile: il tempo fa da paciere trascinando tutto con sé in una dimensione completamente illogica, che risolve i problemi diluendoli all'infinito, distruggendoli fino a farne dei rottami a loro volta surreali.

Per me, che sto lavorando a *Le mille e una notte*, leggere questo libro è stato quasi inebriante: e non è un caso o un fatto personale. Proprio *Le mille e una notte* sono il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia: e come ogni racconto de *Le mille e una notte* è il racconto di una anomalia del destino, così ogni descrizione di Calvino è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). *L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo.*

Nelle descrizioni delle città di Maurilia, di Zobeide, di Ipazia, di Eutropia, di Ottavia, di Ersilia, di Bauci, di Pirra, di Moriana, di Bersabea, di Raissa, di Marozia, tale individuazione dell'anomalia è talmente perfetta che pare essere avvenuta da sé: abbiamo davanti a noi dei fenomeni di una realtà « surreale » di cui Calvino pare essere veramente il semplice descrittore. Come può essere accaduto questo, quando è ben chiaro che, secondo la logica, e anche la pratica (per chi ce n'abbia un poco) tale operazione appare, a tavolino, estremamente difficile, se non impossibile? Come si fa a ripetere il miracolo del narratore de *Le mille e una notte*, la sua esaltante attendibilità nel raccontare le anomalie del codice del destino? In fondo — invece — la cosa si spiega abbastanza semplicemente: anzi, è la prima cosa che avrei dovuto dire parlando di questo libro: Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale - uno dei tanti choc intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo - e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di

sogno,

lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una «base» di sensibilità reale che fornisce materia per i «vertici» poetici e ideologici di Calvino.

28 gennaio 1973

Anonimo russo, *La via di un pellegrino*

Lazarillo de Tormes

Sembrerà strano che io voglia istituire un'analogia tra il pellegrino anonimo che ha scritto le sue avventure religiose nella Russia del xix secolo, e Lazarillo de Tormes, il primo dei picari, vissuto nella Spagna del Rinascimento.

Per far questo non ho alcuna giustificazione storica. Ma ciò che mi giustifica è l'interesse per il «raccontare» come tecnica, e quindi come categoria. Sia il pellegrino anonimo che Lazarillo sono dei narratori meravigliosi, in quanto narratori «primi» o orali (oggi si direbbe «registrati»). Ambedue appartengono infatti alla classe popolare più povera, la cui cultura ne ha determinato la natura *totalmente*: direi meglio *razzialmente*. Ambedue però parlano, poi, nei loro ricordi, per interposta persona (che è il raccoglitore dei loro racconti, l'editore). Questo ultimo combina il loro stile «naïf» con la propria cultura storica, appartenente alla classe dominante.

Si tratta di un rozzo, pedante ma non sciocco Uomo di Chiesa nel caso dell'anonimo russo; di un abile Letterato nel caso di Lazarillo.

Sia l'Uomo di Chiesa russo che il Letterato Spagnolo impongono - con violenza sia pur involontaria, tanto sembra loro naturale — la loro lingua di dominatori agli ingenui narratori appartenenti alla classe dominata; non si può parlare quindi di contaminazione linguistica, perché la lingua dei due poveri — il pellegrino e il picaro - viene completamente rifatta (dov'è andato a finire, per esempio, il «gergo» che Lazarillo dice di aver appreso dal suo primo maestro, il mendicante cieco?)

Si può parlare, piuttosto, di contaminazione psicologica, che ha potuto aver luogo soprattutto attraverso la sorprendente disposizione «liberale» di comprendere e amare da parte dei

due privilegiati - il Prete Russo e il Letterato Spagnolo - verso le persone povere, generalmente incomprese e odiate.

Linguisticamente il Prete e il Letterato hanno vinto, psicologicamente hanno perso. La natura del povero pellegrino e di Lazarillo è infatti invincibile. Le interpolazioni - edificanti e didascaliche, nel primo caso, retoriche e umoristiche, nel secondo — restano interpolazioni. Si individuano subito; si potrebbero ritagliare a una a una. Provvede a isolarle e a farle cadere, la prorompente, sacrilega «natura» popolare dei due narranti. Anche, e soprattutto, quando è rassegnata. Perché non c'è nulla che dia tanto torto al potere quanto la rassegnazione; che è poi il rifiuto del potere sotto qualsiasi forma. (Ciò lo rende quello che esso è in realtà, un'illusione. Ed esso, che fa di tutto per predicare tra i «repressi» la rassegnazione, è poi proprio dalla rassegnazione così demistificato che i suoi delitti si compiono allo scoperto, nell'atrocità del vuoto e dell'isolamento).

Lazarillo è un «ragazzo di vita», che per antica e congenita saggezza, è rassegnato al potere e alle forme che esso assume per perseguitarlo, al suo infimo livello di mendicante, servo e ladruncolo: ma ne ride! Il pellegrino russo, non solo è rassegnato, ma addirittura è santo: accetta la religione, e proprio come «oppio del popolo» (il concetto, nella Russia del xix secolo non può essergli estraneo: e infatti se ne parla nell'episodio del bosco). Tuttavia, il momento di tale religione che egli accetta e fa suo, è quasi clandestino ed eretico (la *Filocalia*), e ogni volta che descrive i «ricchi» soprattutto se benefattori, una straordinaria ironia involontaria ne fa delle caricature irresistibilmente comiche.

Sia Lazarillo che il pellegrino russo sono adorabili: e lo sono per le stesse ragioni, che non esiterei a dire corporali. È il loro corpo - razzialmente proletario — che spira tanta simpatia. È nel loro corpo che è vissuta, come sua qualità inestirpabile, l'antica filosofia che deprezza tutto senza odiare niente.

Ho detto che sia Lazarillo che il pellegrino russo sono, prima di ogni cosa, dei grandi narratori. Lo sono perché non incontrano resistenze nel parlare della propria vita: le scelte e le sintesi sembrano a loro del tutto naturali, perché essi non hanno una « falsa idea di sé » come il borghese: e, dato il loro

pessimismo totale, da una parte non hanno preoccupazioni di bene e di male (tutto è male), dall'altra non sanno che manifestare una completa adesione e un completo amore per la vita (che è un bene).

Come i due si assomigliano, così si assomigliano anche le loro tecniche narrative. Essi raccontano per grandi capitoli quasi a sé stanti, per «episodi». E non sono affatto magmatici o naturalistici (cioè senza principio né fine): al contrario essi sono molto ordinati e ideologici, e le loro scelte sono sempre funzionali e significative: le concessioni al ridondante ci sono, ma sempre misurate, oltre che commoventi o spiritose.

Che cosa preme dimostrare a Lazarillo? Qual è la sua tesi? È semplice: bisogna molto lottare per non morire di fame. Tutto lì. Nel suo racconto non c'è altro. Si passa dalla lotta per il pasto alla lotta per la cena. A quest'invariante si oppone una serie di variabili molto ristretta: la variabilità consiste unicamente infatti nei cambiamenti di padrone, cosa che implica una leggera variabilità anche nei modi di procurarsi il cibo. A questa monotonia animale del pasto, corrisponde però un'esperienza della vita che non ha proporzioni con essa: si tratta infatti di una esperienza irreligiosa, e dunque enormemente vasta. Tutto, al mondo, è visto realisticamente per quello che è, senza scelte, restrizioni, giudizi o gerarchie che lo limitino. Se ci fosse stato solo un minimo di moralismo religioso nel rapporto di Lazarillo coi suoi padroni, essi non sarebbero stati così totalmente demistificati (ma neanche così totalmente compresi e, nel giusto caso, addirittura un po' amati). Essi appaiono agli occhi di Lazarillo in tutta la loro assoluta nudità, come nella Valle di Giosafat.

Se il pellegrino russo non avesse avuto come fratello un Caino, che prima lo fa cadere dalla stufa, rendendogli per sempre inutilizzabile un braccio, e poi gli brucia la casa, gettandolo in uno stato di miseria - che lo costringe ad andare in giro mendicando — sarebbe divenuto forse anche lui un Lazarillo, magari più drammatico (come appunto il fratello), Invece egli si «difende» altrimenti (benché anche Lazarillo abbia cominciato ad andare in giro mendicando di chiesa in chiesa, pregando e supplicando continuamente Dio).

Il pellegrino russo «fa di necessità virtù», e finisce col credere veramente in quel Dio in nome del quale chiede aiuto

al prossimo. Su questa strada - con ingenuità di autodidatta e di neofita - non si arresta, anzi, vuole arrivare fino in fondo.

Un giorno sente in una chiesa un prete che cita la frase di san Paolo: «Non cessate mai di pregare»: ed è a questo punto che comincia il racconto, anzi, il «conte philosophique» (così com'era cominciato il «conte philosophique» di Lazarillo, nel momento in cui egli si è trovato da solo a lottare contro la fame). La frase: «Non cessate mai di pregare» suona misteriosa agli orecchi del pellegrino: gli suona misteriosa perché egli la intende alla lettera. È la sua ingenuità popolare, ma anche l'intuizione di un estremismo consolatore. Attraverso una serie di tappe - di una forte «suspense» narrativa, perché il caso è al servizio di un disegno che si definisce pian piano - il pellegrino si rende conto dapprima che quella frase di san Paolo è il punto di partenza di una teoria religiosa storica, la Filocalia, e poi, un po' alla volta, attraverso una serie di tecniche di preghiera (del resto abbastanza elementari), egli riesce a ottenere la «preghiera interiore, o continua»: cioè a ripetere incessantemente, per automatismo, la frase: «Cristo, abbi pietà di me», regolandola sui battiti del cuore, ecc. I benefici che da questo gli provengono sono quelli che può dare una droga o un'ispirazione poetica ossessiva, con il meraviglioso bisogno di solitudine che questo implica: ma egli naturalmente prende tale «autoterapia» per un premio divino.

È possibile, mi chiedo, che un tema rozzamente teologico come questo, possa essere, con i suoi sviluppi, così interessante da incatenare alla lettura di un libro, e proprio con il vorace interesse di sapere «come andrà a finire?» Pare di sì. Evidentemente per il narrare, la ricerca delle prove di un assassinio o la realizzazione di un invito di san Paolo a pregare sempre, sono due temi perfettamente pari.

Una certa gerarchia dei «temi» o delle «trame» - se proprio si vuole - non andrà forse riscontrata nei giudizi di valore, ma piuttosto nelle diverse forme o livelli di tecnica.

Per esempio: il narratore de *La via di un pellegrino* (narratore costituito, come abbiamo visto, dalla simbiosi del pellegrino narrante e dell'Uomo di Chiesa trascrivente) è un narratore più grande del narratore di *Lazarillo de Tormes* (costituito dalla simbiosi tra Lazarillo narrante e il Letterato Spagnolo trascrivente). Ma, sulla singola pagina, invece, il

secondo narratore è più grande del primo (in tutta *La via di un pellegrino* non si trova neanche l'ombra di una pagina bella come quella in cui il servo Lazarillo fa mangiare al suo padrone affamato un po' di pane e carne che ha rimediato mendicando).

Perché questa differenza? Probabilmente perché il tema: *Come realizzare l'invito di san Paolo a pregare incessantemente* è un tema che offre maggiore spazio narrativo del tema: *Come rimediare il pasto?* E infatti l'intelaiatura de *La via di un pellegrino* è straordinaria: il suo totale abbandono al succedersi dei casi e degli incontri, secondo però il disegno di un destino anomalo, e il suo sprofondarsi in se stessa, fino a diramarsi in vari racconti nel racconto, fa ricordare un po' *Le mille e una notte* (così come le tecniche di preghiera illustrate dalla *Filocalia* fanno pensare alle analoghe tecniche indiane).

In conclusione: Lazarillo de Tormes e il pellegrino russo sono interscambiabili, non tanto in quanto individui che vivono un'identica esperienza di miseria — una miseria che è la stessa in tutti i tempi e in tutti i luoghi - ma in quanto oppongono ai loro interpreti due analoghe forme di vitalità inalienabile e «altra». Se tra il pellegrino russo e l'Uomo di Chiesa che l'ha trascritto in simbiosi, e tra Lazarillo e il Letterato Spagnolo, si è avuta, in qualche modo, nella frizione espressiva, una forma di «lotta di classe», verrebbe fatto di dire che la lotta di classe è metastorica, e che i suoi antagonisti si riproducono sempre identici a se stessi!

11 febbraio 1973

Andrej Platonov, *Il villaggio della nuova vita*

Ecco ancora il nome di Voronez, una delle città dell'esilio di Mandel'stam, e a questo nome non so se rabbia o commozione mi spingono a scrivere alla cieca, come si scrivono poesie da ragazzi. Voronez è la città dove è nato Platonov, Andréj Platonov, un altro grande poeta — come Mandel'stam, e come, e più di Bulgakov - che Stalin ha condannato a non esistere, scrivendo un giorno, sul margine di un suo racconto, «podonok», qualcosa come «porco». Era l'ultimo colpo a un autore già condannato all'ostracismo da anni, dal 1929» quando Platonov aveva finito di scrivere *Cevengur* (intitolato in italiano *Il villaggio della nuova vita*), e che campava come poteva, circondato dall'amore clandestino di pochi amici. Faceva il custode di una Biblioteca. Suo figlio era stato mandato in Siberia a quindici anni ed era tornato solo per morire. Quando e come potrà essere cancellata la vergogna degli scrittori sovietici per tutto questo di cui sono stati in gran parte testimoni passivi, e oggi solo tiepidi riscopritori, non so proprio dire: forse mai e in nessun modo.

Come vorrei poter assomigliare a Platonov, che nel pieno della sua disgrazia, della sua miseria, della sua impossibilità a esprimersi e a esistere, scriveva: «Ben poco occorre per il molto... Una qualunque vita umana è del tutto sufficiente per compiere qualunque opera pensabile e per godere pienamente di tutte le passioni. Chi non ne ha avuto il tempo, non lo avrebbe avuto neppure se fosse immortale» («Literaturnyj Kritik», 1937, 1).

Il villaggio della nuova vita consiste di due opere: la prima è il primo capitolo, di 79 pagine, ed è una delle cose più belle della letteratura russa; la seconda è il resto del romanzo, che è un immenso appunto, non riveduto, solo in parte ricorretto, e che, in quanto tale, ha pagine bellissime, degne della prima parte, ma è debole strutturalmente, risulta spesso confuso,

ripetitivo e anche oscuro: difetti che sarebbero intollerabili per un lettore comune (non magari per un critico filologo), ma che nel caso di Platonov sono sorretti da una tale grazia, da una tale meravigliosa e squisita «povertà di spirito», che queste pagine si leggono comunque con amore.

Il primo capitolo *Origine di un maestro artigiano* e, se si vuole, la storia dell'infanzia di Platonov e il suo apprendistato, sia pure trasposto in altri personaggi, analoghi, certamente, al Platonov bambino e adolescente. Ma non si tratta affatto di un'opera autobiografica. Cominciando a leggere questo libro privi di notizie, non si immaginerebbe mai che si tratti, neanche in minima parte, di autobiografia. Non c'è proprio l'atmosfera del ricordo d'infanzia. Per me, che avevo appena finito il libro dell'anonomo pellegrino russo, coi suoi viaggi religiosi per la steppa e i villaggi della Russia del secolo precedente, leggere il libro di Platonov era come continuare la stessa storia: lo stile - da povero e primitivo, pieno dell'innocenza popolare che riempie il mondo della sua limitatezza pur lasciandone intatta l'infinita e inconoscibile vastità - si fa colto e raffinato. Perché Platonov è prima di tutto un grande letterato. Va bene, ha il dono di essere esaustivo, qualunque frase egli dica si presenta come l'unica possibile; e va bene, anche la «scrittura anni Venti», parcamente da lui adottata, gli facilita questo compito di compiutezza rappresentativa, di sinteticità vibrante e leggera. Ma a questo dono e a questa scelta culturale naturalmente felice, egli aggiunge la pazienza dello stilista, che non lascia nulla di sospeso o approssimativo, ma porta avanti tutto, fino alla massima rifinitura. Non si pensi tuttavia a una rappresentazione figurativamente precisa, esatta, tutta in luce, della realtà. No: Platonov non mette la sua abilità al servizio dell'evidenza, della stesura paziente delle tinte, della campitura impeccabile: egli al contrario ama una vaga nebulosità, la sospensione, la sfumatura. È un cechoviano, ma non dipinge le sue «atmosfera» *au plein air*, come un impressionista — benché agli impressionisti la sua derivazione cechoviana per natura lo apparenti. Egli è un pittore da studio, perché il segno della sua abilità suprema consiste in quel pulviscolo steso sopra le cose, quella velatura o grigia o d'oro, di cui sono capaci solo i maestri più grandi, e che è impossibile

dire come tecnicamente sia ottenuta.

Il villaggio descritto da Platonov è tutto, sempre immerso in questa polvere misteriosa, che scherma l'intera realtà visibile, case, cielo, steppa, fiume, persone. Niente di più contrario allo stile popolare, benché, ripeto, la « scrittura anni Venti » faccia pensare magari anche a Babel', coi suoi colori puri, come stesi su vetro. Eppure, ripeto, il villaggio descritto da Platonov è lo stesso descritto — con colori appunto puri, ingenuamente stesi su vetro - dal pellegrino anonimo del XIX secolo. L'esperienza dal basso che sia Platonov sia quel contadino (per citarne uno fra i tanti) hanno fatto del villaggio della steppa, risulta identica : ma, ciò che è miracoloso, è che Andréj Platonov sembra giunto a quel villaggio dall'alto, già in possesso del privilegio della cultura e del più assoluto rigore stilistico.

Ecco perché nel suo racconto non c'è nulla di autobiografico: la sua reale esperienza dal basso (continuiamo a chiamarla così), è stata trasfigurata fino alle radici da una esperienza di estraneo, che trasforma la estraneità in affettuoso possesso. Di quel villaggio le qualità più profonde sono due: la stabilità e la precarietà. Esso è eterno e immutabile, ma, nel tempo stesso (alla prima carestia, alla prima voglia di « muovere i piedi » verso lo sconfinato mondo della steppa), esso può venire abbandonato senza rimpianto, come se fosse qualcosa di finito, di decaduto, senza più importanza. Questa doppia natura del villaggio natale, fa sì che il tempo che vi scorre sia un infido arbitrio, un sogno. E infatti la qualità più bella del racconto, che oggi chiameremmo corale, di Platonov, è il succedersi aritmico e completamente sognato del tempo. Nel raccontare ora una cosa riguardante un personaggio ora una cosa riguardante un altro personaggio, Platonov rinuncia alla logicità del racconto, e quindi del tempo. Una sola annotazione assoluta basta a riempire un anno di vita; mentre una breve « scena di vita » può richiedere una lunga, accurata descrizione, pur sempre leggerissima. Ma non è solo questione di sproporzione: si tratta di una libertà narrativa, di montaggio, che sembra essere una scoperta solo recente. Il racconto di Platonov pare svolgersi seguendo le stesse regole - deboli, lente, piene di dolci lacerazioni - che regolano il passaggio delle nuvolaglie estive.

Il racconto Primo si muta d'improvviso nel racconto Secondo, cioè nel romanzo satirico, che però — come notava Gor'kij negativamente — facendoci una brutta figura - resta lirico, continua a partecipare della vagante natura delle nuvole... Tutto accade dopo che il protagonista Sasa, di ritorno alla casa del padre adottivo, incontra Sonja, in una scena che sembra inquadrata da Pudovkin. Fin lì restiamo allo struggente racconto realistico — nato dalle esperienze stesse di Platonov - immerso in quel sospeso pulviscolo stupendamente grigio che fa venire le lacrime agli occhi. Di colpo, ripeto, quando il rapporto tra Sasa e Sonja sembra incanalato per le vie eternamente prevedibili del racconto d'amore, Sasa, quasi in sonno, come un sonnambulo, abbandona Sonja nel villaggio dove fa la maestra.

E così comincia la sua donchisciottesca avventura satirica.

Incontra il cavalier Kopenkin, sul suo cavallo da tiro Forza Proletaria, che se ne va in giro per la steppa, appunto come Don Chisciotte, a fondare il comuniSmo: e Sasa gli si affianca, non come un Sancho Panza, ma come un compagno intellettuale.

È a questo punto dunque che comincia il libro mancato, fatto di appunti iterativi, in cui nulla è portato a compimento: né la funzione donchisciottesca di Kopenkin, né quella da ideologo leninista di Sasa, né quella di nessun altro dei personaggi emblematici i cui incontri costituiscono la serie delle avventure. Come è debole e impreciso il colpo di scena della fuga di Sasa da Sonja, così tutti i seguenti fatti nuovi si succedono secondo una logica che elude i luoghi dove gli effetti nascono dalle cause. Ogni cosa è appena accennata, o data per avvenuta. Continua, così, è vero, lo svagato montaggio della prima parte del libro, ma è ora applicato a un racconto satirico e simbolico che avrebbe avuto soprattutto bisogno di un montaggio a effetti, fatto di passaggi netti, non di sfumature.

Tutto invece si svolge ancora come il dipanarsi lieve e silenzioso di una nube: i fatti si succedono ai fatti, come la forma di una nube diviene un'altra forma, secondo il capriccio di un vento che la spinge e la sfrangia, certamente secondo un disegno preciso, che rimane però continuamente inespresso. Questo raccontare per piccole cose, per personaggi costruiti

senza forza — delegando a ogni personaggio nuovo che compare la funzione di portavoce dell'autore, con l'annesso lirismo (sempre di altissima qualità) — fa sì che questo romanzo prefiguri certo neo-realismo, per esempio quello corale di Rossellini nell'episodio sulle foci del Po, o, forse meglio ancora, quello che adotta un certo surrealismo bonario e ironico, come in *Miracolo a Milano*. Il finale, ambiguo, in cui Sasa, come portato da un itinerario di sogno — dopo l'esperienza comunista extravagante e satirica nella surreale città di Cevengur - ritorna al suo villaggio, e scompare nella palude in cui era annegato suo padre, ritrova l'assolutezza e la bellezza compiuta delle prime pagine. Tutta questa Seconda opera del libro di Platonov va ricostruita, e praticamente risceneggiata, con grandi tagli, nella nostra memoria. Ma molte cose vi restano da sé, con la prepotenza coesiva delle cose poeticamente indimenticabili. È difficile che non ci sia una pagina dove non si avverta, come viva e presente, la stessa voce narrante — in brevi osservazioni ridondanti, che sono il meglio - di quell'adorabile poeta che è Platonov.

25 febbraio 1973

Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente*

Des Esseintes era un personaggio-chiave della critica ermetica, negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta. Come un Convitato di Pietra entrava e usciva misteriosamente dalle pagine critiche - in cui si discuteva ossessivamente del rapporto tra letteratura e vita - come evocato da una volontà perversamente allusiva. Quanto mi ha fatto soffrire questo emblematico Des Esseintes da ragazzo!

Ora il libro di Huysmans, *À Rebours* (*Controcorrente*), di cui Des Esseintes è l'eroe, viene ripubblicato in una traduzione di Sbarbaro del 1944. Ed ecco l'occasione per regolare i vecchi conti con questo Des Esseintes.

À Rebours è contemporaneamente due libri: il primo libro è un romanzo, il secondo è un diario intellettuale, o, meglio ancora, letterario. Del primo libro, o romanzo, il protagonista è Des Esseintes, del secondo libro, o diario letterario, il protagonista è l'autore stesso, Huysmans. Non c'è identificazione possibile tra Des Esseintes e Huysmans, tra il protagonista e l'autore: il confine che separa nettamente l'opera di fantasia dall'opera autobiografica non consente confusioni e intromissioni. Di qua c'è Des Esseintes, di là c'è Huysmans.

Il libro Primo — o romanzo — di cui è costituito *À Rebours* è un libro mediocre, datato, che ha fatto il suo tempo e che si presenta come un piatto relitto.

Nessuno lo leggerebbe, se non contenesse, sovrapposto, il libro Secondo, o diario. Esso è scritto come un libro di divulgazione o come un'opera catechistica: la sua lingua è quella che i linguisti chiamano referenziale, cioè puramente informativa. La pagina di tale romanzo consiste infatti in una serie di informazioni: informazioni sulla nascita, sugli avvenimenti dell'infanzia e della giovinezza di Des Esseintes, sul suo trasferimento dalla provincia a Parigi, sui suoi sperperi

ecc. Informazioni che sono date però col tono vagamente pomposo e vagamente ricattatorio di chi parla di una persona assolutamente importante, i cui atti sono «res gesta». Si tratta, infatti, di un «Superuomo», (Non si dimentichi che l'anno in cui esce *À Rebours*, 1884, è lo stesso in cui esce *Così parlò Zarathustra*).

Le informazioni sulla vita pratica e le «scelte» di tale Superuomo, sono date, ripeto, in uno stile medio: quello, per capirci, di un Flaubert piatto e banale, coi suoi passati remoti storici, che immobilizzano il recalcitrante lettore in uno stato di obbligatoria venerazione per ciò che «accadde» a tanto protagonista. Ma, nel caso specifico di Huysmans, cioè nel 1884, tale stile assolutamente medio non poteva non essere anche quello dei romanzi naturalisti e delle opere scientifiche. L'inimitabilità della vita del Superuomo veniva stranamente a somigliare all'ineffabilità della vita dell'uomo qualunque, che i romanzi veristici cercavano di riprodurre, senza tentarne che timidamente la mimesi linguistica.

Ecco: in *A Rebours* non c'è assolutamente «mimesi» del linguaggio (è da supporre) supremamente raffinato del Superuomo. L'autore si assume il semplice ruolo di cronista, di referente: mescolando banalità ed enfasi. E' su questa strada che Huysmans per esempio prefigura — fino ad esaurirlo, sostanzialmente - D'Annunzio: lo sciatto D'Annunzio dei romanzi, salvabili solo per quel poco che c'è di ridondante (soprattutto paesaggi) scritto dal D'Annunzio «en poète».

Dunque Huysmans non ha «rappresentato» Des Esseintes e il suo mondo; e in fondo non l'ha nemmeno descritto: l'ha semplicemente enunciato. Perché? È una sua oggettiva impotenza rappresentativa, espressiva, oppure è un calcolo?

Comunque - sia perché non l'abbia potuto, sia perché non l'abbia voluto - di Des Esseintes, Huysmans non ha fatto assolutamente un personaggio: ne ha fatto un nome: il nome di una maschera; il nome di una statua. Des Esseintes altro non è che un meccanismo, completamente alla mercé del suo autore, che permette all'autore di scrivere il suo diario culturale. Non c'è nemmeno una certa rassomiglianza tra i due: Huysmans non si è affatto curato di dare a Des Esseintes una psicologia; e quindi ha liquidato fin dal primo istante ogni possibilità di esservi sia pur vagamente riconosciuto. Ciò che si rassomiglia,

anzi, è perfettamente identico tra i due, è la cultura. Huysmans ha inventato Des Esseintes per ragioni didattiche: egli aveva bisogno di un pretesto, il più possibile maneggevole, per esprimere i suoi repertori culturali, le gerarchie dei suoi valori. Il Superuomo, docile come un burattino, si lascia muovere dalle mani frettolose del suo agio-grafo, che gli attribuisce approssimative vicissitudini ed esigenze, tanto per avere delle scuse per stendere la sua «summa»: così se ha bisogno di descrivere un arredamento, gli fa decidere di mettere su casa; se ha bisogno di descrivere le sue preferenze in fatto di musica, gli fa venire una malattia nervosa che si manifesta anche in disfunzioni acustiche, con misteriosi suoni e rumori alle orecchie, ecc. Huysmans non si cura nemmeno per un istante di dare un minimo di libertà alla creatura che la sua fantasia ha inventato, con lo stesso brutale disinteresse per essa che qualunque contenutista ha per i suoi pretesti puramente ideologici.

Come per descrivere un personaggio-pretesto, un Superuomo meccanico, Huysmans non ha avuto bisogno di far ricorso a nessuna tecnica di stile - se non a quella, impersonale, che regola la pura e semplice comunicazione — così anche per esprimere la «summa» della sua cultura e del suo gusto («Bibbia del Decadentismo» è stata chiamata) Huysmans non ha fatto alcuno sforzo espressivo. Il suo unico canone sembra essere, anche in questo, una certa sciatta chiarezza. Egli insomma, non è agiografo solo del suo fittizio Superuomo, ma è agiografo anche della propria cultura.

Vinto il fastidio che dà a noi posteri tanta rozzezza di stile, e andando avanti con la lettura, la « cultura » di cui Huysmans fa diligentemente il computo, ci appare un po' alla volta come un fenomeno assolutamente straordinario.

Ciò che naturalmente più colpisce è la sua sostanziale attualità. Possibile, ci chiediamo, che in novantanni non sia cambiato sostanzialmente nulla, nell'entropia borghese? Il meccanismo Des Esseintes è il meccanismo di un borghese anti-borghese, che si suicida attraverso l'autodistruzione per eccesso della propria cultura. Si trova in un momento della storia in cui l'albero genealogico della tipologia borghese si dirama in due tronconi: in fondo a uno di questi tronconi si trova il cartellino col nome di Hitler, in fondo all'altro si trova

il cartellino segnaletico degli «hippies». La cuginanza tra questi due fenomeni che noi consideriamo erroneamente opposti e inconciliabili (nazismo e democrazia formale) consiste nel fatto che in ambedue i casi una forza diabolica e autopunitiva nasce dalla Ragione borghese, e si lancia su di essa per distruggerla. La coesistenza dell'SS e dell'hippy, benché ancora tutta in nuce, inarticolata, inespressa, è perfetta in Des Esseintes.

Un critico profeta, leggendo *À Rebours*, avrebbe potuto prevedere tutta la storia culturale futura, coi suoi fenomeni contraddittori e i suoi esiti pragmatici: come un rozzo congegno esplosivo che avrebbe dovuto esplodere a intervalli, nel corso di un secolo.

Il *Manuale del Contestatore Decadente* scritto da Huysmans (lo chiamo manuale anziché Bibbia, con riferimento al libretto di Mao), come tutti i fenomeni veramente pericolosi, ha un'aria inoffensiva e innocente. Des Esseintes, in un tempo ipotetico, avrebbe benissimo potuto rinunciare alla sua staticità, uscire dal suo sontuoso eremo e andarsi a iscrivere al Pcf. Oppure decidere tutto a un tratto di diventare nazista, e organizzare un campo di sterminio. Oppure ancora di considerarsi estremista, e fare non solo del verbalismo estremistico, ma compiere anche azioni estreme. Egli è un letterato «puro», dunque innocuo e sedentario, ma la sua dissociazione - almeno verbale - dal mondo borghese è così totale che basterebbe un minimo a rompere l'equilibrio tra contemplazione e azione.

Ad ogni modo Des Esseintes, per il momento, se ne resta seduto, a occuparsi del suo arredamento, dei suoi quadri e dei suoi libri, e in somma di tutto ciò che, facendo della sua vita una vita inimitabile, fornisce a Huysmans il pretesto per il suo manuale. Quanto ad arredamento e ad arte figurativa, egli si dimostra sorpassato e quasi ridicolo. È vero, la sua femminile venerazione per Moreau e Odilon Redon, può essere in parte recuperata, magari attraverso il Kitsch: ma che disastro se si pensa che proprio in quegli anni il suo adorato Baudelaire aveva scoperto, come un'immensa rivoluzione all'aria aperta, l'impressionismo! Le cose vanno molto meglio, anzi, benissimo, a proposito della letteratura: le pagine di Huysmans sulla letteratura del Basso Impero (dopo le mirabili stroncature dei classici, da Virgilio a Tacito) sono stupende; e altrettanto

stupende quelle sulla letteratura contemporanea (eccellono su tutte le paginette sulla metrica di Verlaine): non uno dei giudizi di Huysmans, e delle parole, del «gergo» con cui li esprime, andrebbe oggi ritoccato o riveduto.

Ma nel momento in cui il Superuomo meccanico Des Esseintes viene enunciato nell'atto di occuparsi direttamente dei suoi libri (o anche delle sue collezioni di vini, di profumi, di colori ecc.) ecco che ci viene riservata un'altra grossa sorpresa, da ascrivere stavolta airordine dei futuribili. Des Esseintes è anche, e forse soprattutto, *un tecnico*. Cioè il suo amore per il valore delle cose è superato dall'amore per le cose stesse, che egli sa manovrare con abilità e competenza, appunto, di tecnico.

Anzi, proprio questo pare essere il suo sbocco reale. Ancora una volta Huysmans è stato — assurdamente — profetico. Non marxista, non nazista, non estremista avrebbe potuto dunque potenzialmente farsi il letterato borghese, idealmente candidato suicida, Des Esseintes: ma tecnico.

È per queste qualità involontariamente profetiche che il libro di Huysmans (a parte le pagine di critica letteraria, così semplicistico, datato e povero) resiste al tempo? No. C'è ancora un'altra sorpresa. È solo un poco alla volta, e nella seconda metà del libro, che il lettore si accorge che Huysmans col suo eroe è in un rapporto di distacco umoristico (benché inarticolato e magmatico come tutto il resto). Il primo sospetto lo si ha nella descrizione di un terribile mal di denti, e del conseguente strappo del dente colpevole ad opera di una specie di macellaio in un vecchio quartiere di Parigi. Questa scenetta è evidentemente detratta dalle esperienze personali di Huysmans, fa parte cioè del libro Secondo, o diario: ma il fatto che venga sussunta - in tutto il suo squallido e ridicolo realismo — al livello del libro Primo, e attribuita al Superuomo, non può non avere degli anomali effetti comici. Da quel punto si comincia a pensare che *À Rebours* sia *anche* un fumetto a puntate (una puntata dedicata all'arredamento, una ai profumi, una alla tappezzeria ecc. ecc.) il cui protagonista è un Superuomo a cui vanno tutte male, ed è costretto ogni volta a restare con un palmo di naso. Si veda per esempio ancora l'episodietto in cui il Gran Conoscitore, l'intenditore di ogni Raffinatezza, il Calcolatore intangibile di delizie la cui

realizzazione è disprezzo per ogni misero mortale, soffrendo atrocemente per il gran caldo estivo, non sa ricorrere ad altro rimedio che succhiare un pezzetto di ghiaccio, che poi gli fa venire il mal di pancia... O un altro episodio ancora: quando Des Esseintes, osservando la sua grossa tartaruga scura, contro una tappezzeria a sua volta scura, decide che ci sta male, e le fa fare quindi un rivestimento consistente in una corazza d'oro, tempestata di pietre dai nomi rarissimi, e, non appena tutto questo, tutto così ben calcolato, è pronto, la tartaruga, accidenti, muore.

Cosa significa questo distacco umoristico dell'agiografo dal suo eroe? Significa che Huysmans viveva una nevrosi analoga a quella così comicamente enfaticizzata nel Superuomo, e che quindi tra lui e la vita c'era un vuoto riempito da scetticismo o da pensiero ossesso e inarticolato. Huysmans finirà, tradizionalmente, col convertirsi, e diventare uno scrittore cattolico. Anche questo tradimento del mondo e della storia, si rivela, almeno fino a questo momento, profetico. Credo che non ci sia uomo di cultura oggi che non si senta profondamente scosso e rimesso, magari inutilmente, in discussione da parole come queste: «... quando il tempo in cui l'uomo di talento si trova forzato a vivere è stupido e piatto, l'artista, anche a propria insaputa, è assillato dalla nostalgia di un altro secolo... sente sorgere in sé e sbocciare una confusa brama di emigrare... S'affacciano in lui reminiscenze di cose e persone estranee alla sua personale esperienza: finché l'ora scocca che a forza egli evade dal reclusorio del suo tempo per aggirarsi in piena libertà in un altro tempo...»

11 marzo 1973

Mary McCarthy, *Uccelli d'America*

Rare volte succede quello che succede leggendo il libro di Mary McCarthy *Uccelli d'America*: rare volte, cioè, succede di non capire che libro si sta leggendo. Avrei dovuto tenere un «diario di lettura», scrivendo con diligente progressività ciò che il libro mi appariva — o ciò che io congetturavo volesse essere - o, meglio ancora, il genere in cui io cercavo finalmente di catalogarlo mano mano che procedevo con la lettura.

D'altra parte poche volte succede che un'opera sia così uguale a se stessa, scritta con la stessa mano, dalla prima pagina all'ultima, come dettata da una volontà la cui principale determinazione sia quella di non cambiare nulla, di non spostarsi di un millimetro dalle norme uniformatrici della scrittura. Per esempio: evitare qualsiasi punta espressiva, sia verso l'alto che verso il basso: il grafico del libro deve essere una linea orizzontale appena mossa; ogni cosa deve essere riferita solo se perfettamente assimilata, *mai in progress!* Sia il sentimento sia l'interpretazione critica devono essersi perfettamente stabilizzati nella coscienza del referente; il quale si deve dunque collocare *molto dopo* non solo che gli avvenimenti sono successi, ma anche *molto dopo* che sono stati interpretati; il ricorso alle allocuzioni cautelative e umoristiche deve essere incessante: nessuna allocuzione improvvisata, come del resto nessuna trasgressione alla grammatica e alla sintassi: nessuna! Neanche il più lontano sospetto di una cosa simile deve aleggiare sulla pagina.

Una grande rivista americana, o anche un grande giornale, richiederebbe ai suoi collaboratori proprio tutto questo : una regolamentazione stilistica proprio di questo tipo.

La McCarthy esibisce dunque una «scrittura» giornalistica, ma così sicura di sé, piena di una così lucida determinazione di esserlo, da diventare quasi «materica», per il processo diametralmente opposto a quello per cui si definisce « materica

» una scrittura : invece che il disordine grondante del magma, qui c'è l'ordine asettico del prodotto.

È questo l'enigma contro cui - come contro una parete bianca e lucida — il lettore — come un insetto impazzito — batte continuamente il capo.

Verso la metà del libro, comunque, l'idea che se ne ha è questa: si tratta di un «poema in prosa»: ma questa prosa, al contrario di quella dei «poemi in prosa», non è poetica: è prosa veramente prosa, proprio quella che si chiama prosa: la prosa, appunto, dei giornali.

Quanto al contenuto di questo «poema in prosa» si pensa (sempre verso la metà del libro) che sia un «ritratto» pragmatico del pragmatismo americano: una profonda identificazione, per simpatia o concordanza elettiva, tra ritrattista e oggetto ritratto. La serie di cose o azioni in cui consiste la pienezza autosufficiente del pragmatismo si trasforma in una serie di cose e azioni «scritte» secondo un modello di stile che fa parte anch'esso di quell'autosufficienza pragmatica. È vero che non è possibile che non ci sia un «distacco» - del resto teorizzato e diligentemente applicato - tra la scrittrice e il pragma che essa descrive: ma anche questo distacco è un distacco pragmatico... Così come resta pragmatico ciò che contraddice al pragmatismo (nella realtà e in questo libro): ossia l'imperativo categorico, Kant.

È appunto verso la metà del libro che prende corpo - come se fosse una scoperta del lettore — questa umile ipotesi: nel «poema in prosa-prosa» della McCarthy, il contenuto è un dramma che si svolge tra un eroe pletorico e immenso, il Pragmatismo, e un eroe minimo ed essenziale, l'imperativo Categorico: e tutto questo dentro la Coscienza di un ragazzo, figlio di un'americana e di un ebreo italiano (divorziati).

Senonché, dopo un po', ci accorgiamo che Kant — questo antagonista invisibile, dalle rare e decisive apparizioni — viene pragmatizzato anch'esso! E come? Attraverso l'idealismo. Che non è l'Opposto del pragmatismo, ma semplicemente l'altra faccia. È quello - per capirci - che consente a certi americani di essere pacifisti, di appartenere (nel 1964) allo Sncc, di lottare contro l'establishment di un potere *quasi* fascista, senza per questo cessare di essere americani.

Peter - il ragazzo protagonista - non vivrebbe dunque un

dramma, ma una perpetua e insanabile crisi di coscienza. La stessa che ha vissuto la borghesia dei suoi padri, razzista e imperialista, ristabilendo l'equilibrio rotto dal cinismo e dalla brutalità dei commerci prima, dell'industrializzazione poi, attraverso l'invenzione dell'onestà (il protestantesimo, il puritanesimo, ecc.).

Tutto questo, ci pare essere una nostra scoperta, leggendo il libro: ma alla fine, nell'ultima pagina, *proprio nell'ultima pagina*, come nei romanzi gialli (pagina peraltro stupenda), veniamo a sapere che tutto questo era stato progettato e calcolato dalla McCarthy: e che l'ombra di Kant, sedendosi ai piedi del letto di Peter febbricitante per il morso di un uccello, assume una funzione strettamente pragmatica annunciando a Peter la «morte della Natura».

Dunque? Un libro che noi, nell'ambito italiano, chiameremmo naturalistico, una sconfinata (374 pagine) «tranche de vie», si rivela improvvisamente come allegorico o, almeno, sostanzialmente metaforico? Ma non ne ha le dimensioni, il corpo, il carattere, il tono, le proporzioni, la «suspense»: niente, accidenti!

Alla fine, rivedendo tutto il corso del libro alle nostre spalle, ricostruiamo, è vero, il senso della metafora: ma mentre questo senso, pagina per pagina, mentre veniva indirettamente descritto nella infinita varietà degli eventi, ci sembrava profondamente significativo, anche se modestamente individuato attraverso il senso comune (condiviso dall'intera *intelligencija* internazionale), alla fine, tale senso (la morte della natura causata dall'Industrializzazione totale), ci interessa forse meno, appunto perché ormai «res communis omnium», come il mare (inquinato). Ci interessa invece di più, il grande corpo giacente del romanzo che abbiamo percorso per giungere a questa conclusione: e ci interessa proprio per la sua ossessiva precisione di informazioni esistenziali (troppa, per essere giornalistica, anche se puntigliosamente scritta secondo i canoni della prosa giornalistica, cosa che la rende stranamente ambigua e forse un po' delirante).

L'interesse per il lungo corso di questa storia, si ramifica in due sezioni: la prima riguarda la madre (la fata Rosamund), la seconda il figlio (Peter). Ma, poiché il libro riesce — anche in tal caso misteriosamente — a costituirsi in universo, con la sua

coesione interna di fatti e soprattutto con il suo «tempo», ecco che la sua prima parte (il mitico periodo di Rocky Port vissuto in intimità dalla madre e dal figlio) finisce con l'apparire oggettivamente lontana, magicamente sfumante nella preistoria. Così, respinta laggiù, in quegli anni, reclusa nei ricordi che vanno sbiadendo e facendosi idillici rispetto alla Realtà (che si trova sempre brutalmente nel presente), Rosamund finisce effettivamente con l'interessarci di meno. E di lei resta, come un incubo simpatetico, la sua ossessione a cercare nei negozi i vecchi oggetti e i vecchi cibi che non si trovano più (la Natura è morta).

Come faccio, ora, a dire - a proposito di questo romanzo che non è né *L'educazione sentimentale*, né *l'Ulysses*, né, più modestamente, *Le Grand Meaulnes* — che Peter è un personaggio straordinario? È possibile costruire un grande ritratto con del materiale corrente e di poco pregio? È conciliabile una grande figura letteraria con una letteratura (coscientemente, sia pure) giornalistica?

Fatto sta che Peter viene piano piano fuori come una persona carica di un potenziale assolutamente raro di realtà. Forse è il punto di incontro tra realtà pragmaticamente vissuta e realtà pragmaticamente «scritta». Peter è esattamente come se l'avessimo conosciuto; fisicamente visto e osservato. Il pragmatismo da cui è fatalmente condizionata consente alla McCarthy di scrivere una «cronica» - stentata, dilatata, piena di prosaica cultura «alta», fin che si vuole — ma il cui risultato è quello di rendersi tramite delle cose e delle persone, che rivivono nell'immaginazione del lettore quasi a prescindere dalle pagine che le testimoniano. La McCarthy ha girato per l'America e l'Europa degli Americani, un po' come Salimbene ha girato per la Pianura Padana.

Così questo Peter - come è fisicamente, come agisce, come veste, come parla, come *si comporta* - è vivo, fa parte di una esperienza esistenziale, più che di una esperienza letteraria.

Inoltre, trattandosi di un personaggio abbastanza eccezionale ed emblematico (è mezzo ebreo-italiano, e quindi un «diverso», educato in una famiglia che è all'opposizione per ragioni ideali, rigidamente puritane), ed essendo, insieme, estremamente comune, nel senso che non ha qualità tali da distinguerlo da una massa o da una categoria, ecco che,

entrando in lui - nella sua interiorità divisa, che non monologa, ma discute drammaticamente con se stessa - entriamo nel meccanismo di un enigma.

Le persone come Peter sono infatti le più sconosciute: appunto perché non sono massa piccolo-borghese o operaia, e non sono «élite» (o, almeno, non sono *ancora* «élite»): ma sono l'esercito fluttuante di «anime belle» (con tutto il rispetto dovuto alla loro sensibilità e al loro ingenuo rigore) che determinano - malgrado le loro eterne sconfitte - l'opinione pubblica, e rendono possibile la esistenza di una «cultura» alta, di un'arte, di una letteratura. Sono i «lettori», sono coloro ai quali un intellettuale si rivolge, e che egli riconosce come fratelli per tutta una serie di caratteristiche che glieli accomunano, mentre, appunto, le caratteristiche che li rendono diversi — e spesso moralmente migliori di lui — gli sfuggono: essendo enigmatico il mescolarsi di interessi sinceramente eccezionali con una vita «comune», umilmente anonima.

La vita dell'adolescente Peter viene raccontata attraverso un'accumulazione di episodi, ognuno dei quali sembra non essenziale, benché l'autrice lo racconti «alla perfezione»: ma il motivo per cui essa privilegia certi episodi (quelli che compaiono nel libro) rispetto ad altri (che non compaiono) sembra inconsciamente essere costante e regolare: quello di descrivere la solitudine di Peter. L'educazione sentimentale del ragazzo - che con eroico scoutismo affronta tutto ciò che ritiene suo dovere affrontare, *come qualsiasi altro* — è un'educazione alla stabilizzazione della sua figura di «diverso» (malgrado la sua innocente normalità che fa venir voglia di abbracciarlo, con quella sua magrezza e quel suo nasone da ebreo). Voltandosi indietro, a guardare la serie di episodi - che, stranamente sterminata, si stende alle spalle del lettore che ha finito il libro (nel giorno del primo bombardamento del Vietnam del Nord), con l'incerta intenzione di fare un consuntivo - ciò che appare è una lunga atrocità vissuta dal protagonista con una «buona volontà» che stringe il cuore.

25 marzo 1973

Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)*

La letteratura italiana recente si è arricchita di un prodotto che può essere sia goduto come una aggressiva squisitezza, sia rifiutato come una cosa fuori tempo. Si tratta di un libro che pare in un primo momento dovuto a un artigianato corrente: il kitsch, i coloracci sanguinosi del tardo-decadentismo, la sanguigna dei rifacimenti, il vezzo avanguardistico, le movenze femminee della «sensiblerie», la furbizia demoniaca della soluzione puramente letteraria ; ma ci si accorge poi che si tratta invece di artigianato di prima qualità (e indice quindi di un'alta moralità intellettuale): l'orchestrazione imparata su modelli letti «criticamente», l'alternarsi astuto della chiacchiera fatua e del gioco, coi silenzi in cui la sospensione e l'omissione sono carichi di un febbricitante senso tragico della vita, un'invasata ispirazione che non elude un attimo le premesse create dalla disarmonia e dalla dissonanza...

Enzo Siciliano ha finto di ritrovare questo libro in una casa di campagna, tra carte polverose e dimenticate. In uno squisito e civettuolo «Placet» racconta questa avventura del ritrovamento, ripetutasi mille volte dalla classicità al romanticismo e al tardo-romanticismo, e sempre eccitante: soprattutto per suggerire osservazioni metalinguistiche dette e non dette. Siciliano esegue il suo pezzetto introduttivo alla perfezione: è un lieve quartetto d'archi, che imposta il tema quasi didascalicamente.

Il tema è quello del «pastiche».

Ci prepariamo dunque a goderci questo «pastiche», quasi già immaginando di che si tratta.

Ma Siciliano, invece, delude tutte le nostre attese: creandone subito delle altre, che nascono da quel «pastiche» — di natura completamente diversa - che egli aveva progettato.

Ecco infatti che il quartetto, dopo un attimo d'interruzione, comincia con le dissonanze, e — creando una greve e quasi

stucchevole atmosfera tardo-romantica, appunto da «pastiche» risaputo - vi inserisce temi e tecniche imprevedute, che gettano il lettore in uno stato di smarrimento, e lo pongono davanti a un enigma così composito che dappprincipio sfugge ad ogni sondaggio e confonde le possibilità degli interrogativi da porsi davanti ad esso.

Non si sa, in realtà, *che cosa dover capire*.

Nella prima scena del tradimento coniugale di Rosa, con un bel giovane sconosciuto, nudo dietro una siepe, il lettore non ha altra reazione che una insospettata curiosità.

Poi piano piano, naturalmente, gli elementi del «rifacimento» tradizionale saltano fuori. Si tratta di un triangolo: Rosa, l'amante, il marito. Un triangolo sado-masochistico (ossia «d'amore e di morte»). Siciliano gioca così con il senso di colpa, la moralità repressiva, i calcoli alla De Sade del marito intellettuale, la passione che travolge la donna, la fuga degli amanti, l'aborto, l'egoismo del giovane maschio, la morte truculenta, lorda di sangue. E fornisce tutto questo di luoghi rigidamente canonici: la prima scena è, appunto, la serra; poi un «atelier» - dove lei, vestita da un attento costumista — dipinge un paesaggio lacustre; poi la casa in città del settecentesco marito; poi infine una baita sulla neve, dove, in un'atroce solitudine cimmeria, nell'allucinata tenebra d'un crepuscolo, il destino si compie.

Questa trama però — come pretesto per il «pastiche» previsto dal lettore - viene fuori solo in un brutale riassunto: ma non è la reale struttura del «pastiche» progettato da Siciliano. Che andrebbe riassunta altrimenti, tenendo conto della sua pretesa fondamentale: quella cioè di non essere riassumibile.

Infatti tale struttura consiste in una serie di resistenze, di negazioni, di reticenze, di omissioni a quella trama «che si può brutalmente riassumere», con lo scopo di renderla «altra»: per definizione inspiegabile, o addirittura imparlabile.

Siciliano insomma tende a far credere al lettore che nient'altro che un allegro capriccio — dotato di caratteristiche non ancora catalogate - sia il segno dominante di questo racconto labile ed equivoco, costretto continuamente a salvarsi dal luogo comune (perché, all'alto livello in cui esso è scritto, è un imperdonabile luogo comune anche motteggiare il luogo

comune).

Ora mi chiedo: perché Siciliano si è dato tanto da fare, si è gettato in questo delirio di sforzi fatti per nascondere altri sforzi, si è contorto in questi raggiri da volpe in fuga che altro pensiero non ha in testa che quello di far perdere le proprie tracce?

C'è forse una cattiva coscienza da nascondere nel fondo di quest'operetta?

E se è una cattiva coscienza, è una cattiva coscienza psicologica o una cattiva coscienza estetica?

Io credo che si tratti di una cattiva coscienza innocente : quella che la censura tacita secondo il più elementare schema psichico. Avvenuta la rimozione, il soggetto entra nel delirio delle sostituzioni che riempiono il posto lasciato vuoto da quel qualcosa che è stato rimosso; nel caso di Siciliano, data la complicazione delle sostituzioni, è da dedurre che quel qualcosa fosse appunto molto complicato.

Io direi, anzitutto, che Siciliano si è identificato nel personaggio femminile di Rosa «pazza e disperata»: e questo forse non senza coscienza dell'operazione. Su tale china, egli non ha più conosciuto limiti. Ma poiché, pur sospettando della propria identificazione con Rosa, Siciliano non ne poteva certo ammettere poi la fenomenologia, e, insomma, i dettagli, ecco che egli si è creato una serie infinita di ostacoli: e prima di tutto, una società repressiva ottocentesca (da ciò il racconto «in costume»): questo primo ostacolo della repressione storica o oggettiva, dà un grande sollievo e quasi una grande gaiezza a Siciliano, che martirizzando e rendendo colpevole se stesso in Rosa, si permette nel tempo stesso la trasgressione, vista appunto - in un più illuminato contesto sociale -come giusta liberazione. Inoltre, se nel compiere la «grande colpa», Rosa è impedita, ecco che «la grande colpa» si suddivide negli infiniti rivoli delle « piccole colpe » (per esempio il primo istintivo cedimento), dove Siciliano può godersi tranquillamente la identificazione con la giovane sposa peccatrice: può cioè girare con l'ombrellino e godersi la contemplazione di un giovane che si asciuga nudo tra i fiori di una serra, ecc. Quando i rivoli delle «piccole colpe», confluendo, ricreano la grande colpa (la fuga con l'amante, l'aborto) ecco che Siciliano si autopunisce facendo morire Rosa nel modo atroce con cui muoiono i rei.

Ma Siciliano si identifica anche nel marito di Rosa. Se Rosa è il suo alter Ego, il marito è il suo alter Super Ego. La cui ambizione massima è quella di regolare — con la calma razionale degli eroi di De Sade — l'Es.

Illuso! Egli non sa di non essere altro che l'Autore in quanto Censore di se stesso: e che egli è prima permissivo con Rosa, e poi è duramente repressivo (sadico) con lei, perché questo è l'atteggiamento verso di lei dell'Autore. Spia di tutto ciò è la seguente circostanza del racconto: il marito, considerato esaurito il suo atteggiamento permissivo che gli ha consentito di manovrare razionalmente Rosa come peccatrice e quindi oggetto di contemplazione erotica, decide di passare alla repressione (cioè all'azione sadica diretta): cerca quindi di prendere Rosa e di chiuderla come sua prigioniera (prigioniera del mostro!) in uno sgabuzzino. Senonché Rosa riesce *inspiegabilmente* a sfuggirgli, grazie al fatto che l'azione si svolge in un corridoio che dà sulla porta d'uscita e sulle scale. Tutto questo altro non è — chiaramente — che la metafora dello scacco della Censura e della Libido che s'involva.

Naturalmente anche di questa identificazione con la propria Censura, Siciliano ha avuto parziale coscienza, tanto è vero che si è direttamente descritto - in quanto autore, Poeta - in questo marito intellettuale ma impotente, razionale ma inconsistente: facendone una propria caricatura.

L'unico personaggio oggettivo sembrerebbe l'amante, il giovanotto bruno e virile che, innocentemente, da maschio cui non si può resistere, e a cui non si possono che perdonare le sane voglie, fa cadere Rosa, trascinandola nella strada del disonore. Ma non è del tutto vero: anche in questo amante che è collocato all'esterno, nel mondo di fuori, oltre le muraglie dell'interiorità (in cui Rosa e il marito sono invece confinati per definizione) Siciliano opera una sorta di blanda identificazione. Si tratta di una identificazione narcisistica, stavolta. In lui Siciliano dilata e idealizza se stesso come oggetto d'amore, benché si fermi alla convenzione: si limita cioè a descriverlo come belloccio, dotato di una buona voce tenorile (e gratificandolo di ciò che lo fa altro, disgraziatamente, rispetto a se stesso, cioè la grazia della normalità, della salute e dell'egoismo). Così in questo romanzetto pieno dei più abili, infernali ed eleganti sotterfugi

formali, Siciliano vive la propria meravigliosa innocenza perduta (l'amante), la propria meravigliosa colpa carnale non consumata (Rosa), la propria morale sociale delusa (il marito) e infine il proprio martirio e la propria morte (di nuovo Rosa). Sotto la grossa crosta di mistificazioni in questo libro c'è dunque una profonda sincerità, che finisce col lasciare il lettore interdetto ed emozionato.

1° aprile 1973

Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti*

Dopo Verga e prima di Svevo, il più grande narratore italiano dell'Ottocento è questo Chelli che viene riscoperto e ripubblicato solo ora. Il merito è della casa editrice Einaudi e del critico Bigazzi: che però dovevano crederci di più, e non limitarsi a far uscire questa *Eredità Ferramonti* nella collezione «Centopagine». *L'eredità Ferramonti* non è una cosa preziosa, non appartiene a un tipo di kitsch intelligente e poi è ben più lunga di cento pagine. In una edizione normale le pagine sarebbero state almeno trecento.

Il Chelli - come risulta dalla nota biografica - è vissuto al centro della vita letteraria romana, almeno in qualità di redattore di «Cronaca Bizantina» per gli ultimi decenni dell'Ottocento (intorno a lui c'erano dunque tutti, dalla Serao a D'Annunzio): ha quindi conosciuto dall'interno quell'epoca letteraria. Eppure egli è un uomo che pare non credere al valore della letteratura. Questo in quanto redattore di «Cronaca Bizantina». In quanto impiegato della *Regia dei Tabacchi*, pare credere ben poco anche nel valore dell'esistenza: che ha osservato con occhi inspiegabilmente privi di ogni pietà. Tradurre questa totale mancanza di pietà - ma senza ostentazione - nella scrittura è stata, si può dire, la sua sola regola formale: il suo solo principio di selezione linguistica.

Stilare, da questo punto di vista, un cartellino segnaletico, non è difficile. Gaetano Carlo Chelli ha adottato - probabilmente senza crisi — la «scrittura 1880»: il narratore gestisce il racconto senza apparirvi - se non come amanuense anonimo — così che l'impresa pare andare avanti da sola: la lingua è referenziata: se talvolta si fa espressiva, non esce dalle regole di un'enfasi sdrucchiola tipica di quegli anni (gli eroi sono facilmente in preda a «frèmiti» «spàsimi», «pàlpiti»; le loro qualificazioni avvengono a base di «terribili», «pàllidi»,

«trèpidi»; perfino la loro azione è predicata proparossitonalmente attraverso elette enclitiche: «alzavasi», «trovavasi», «perdevasi»). C'è una «mimesi» del linguaggio dei personaggi piccoloborghesi, ma in quanto loro stessi avrebbero adottato, per scrivere, il linguaggio del narratore: che è dunque «franco». Non sono seguiti nei loro estremi dialettali, benché del problema ci sia nel libro precisa coscienza.

Appare il « discorso libero indiretto » con grande abbondanza (secondo appunto i canoni della « scrittura 1880»): anzi, si può dire che l'intero romanzo - eccettuate le didascalie che definiscono il tempo e il luogo dell'azione — sia un incessante seguito di «liberi indiretti». Ma si tratta di «liberi indiretti» tradizionali: semplicemente, anziché riportare i commenti interiori dei personaggi o i loro interventi nel dialogo, vengono tolte le virgolette e viene abolito il «che» del discorso indiretto, inglobando così nel testo monologhi interiori e battute; e attuando l'identificazione totale della lingua piccolo-borghese del narratore con la lingua piccolo-borghese dei personaggi. L'insorgere della voce viva del personaggio che commenta, anche nei momenti più vivaci non supera la discrezione di un campione della discrezione linguistica come il lontano postero Giorgio Bassani: «Non ammettevano che si lasciasse arrestare dallo scoraggiamento, lei! Del resto, non erano tutti pronti ad aiutarla?», commento indiretto che sembra preso da *L'airone!*

A sé, il materiale linguistico del Chelli è estremamente debole e insignificante: sembra appiccicato alla pagina e continuamente sul punto di scrostarsi. Mentre è invece un elemento coesivo di rara potenza, che tiene insieme questa scrittura: cioè una funzionalità che non conosce ridondanze.

Tanto è vero che la nostra curiosità di conoscere «dal vero» la Roma di quegli anni - tra il l'70 e l'80 - è continuamente delusa: l'autore si limita a riferire una toponomastica, che è rimasta la stessa: e soltanto quattro volte si decide a fare delle descrizioni di una mezza dozzina di righe: il fumo delle friggitorie nei pressi di Via Banco di Santo Spirito; l'odore fangoso del Tevere nel quartiere di Campo dei Fiori; un temporale, piuttosto scenografico (in funzione però psicologica); e un mafaiano tramonto visto da via Gregoriana (in funzione emotiva, per il finale). Ma è nelle «descrizioni» e

nei «paesaggi» che si rivela, quasi cosa a sé stante, il «valore» letterario della scrittura: e il Chelli appunto non crede in questo valore. Anzi, considera la lingua sostanzialmente impotente a esprimere la vita. Nella prima parte del libro appare per quattordici o quindici volte, riferito ad aspetti esistenziali della vicenda — soprattutto agli atteggiamenti delle persone, alle loro espressioni — l'aggettivo *intraducibile* (sostituito da un certo punto in poi da *indescrivibile* e *inesprimibile*). *Intra-ducibile*! Sì, la realtà fisica è intraducibile in lingua; l'autore non può che limitarsi a un referto, tanto approssimativo rispetto alla fisicità del reale, quanto critico rispetto al suo senso.

Va aggiunto a questo l'uso estremamente abbondante del verbo «parere» (esplicito e implicito): soprattutto riferito all'esternarsi dei sentimenti. Questo «parere» è il punto di saldatura tra la realtà interpretata attraverso il «libero indiretto» dei personaggi e la realtà riferita dall'autore stesso. Se un sorriso «pare» illuminare il volto di un personaggio, ciò è un fenomeno ambiguo o illusorio rapportato agli altri personaggi che scrutano la realtà; ma e anche un'allusione all'onniscienza del narratore, che sa cosa c'è *realmente* dietro quel sorriso, e che tuttavia non vuole cessare di attenersi all'oggettività ch'egli stesso ha inventato, obbligandosi quasi a una specie di visività da «*école du regard*».

Attraverso quel « parere » usato al passato remoto (« parve » !) il Chelli, ottiene due risultati ugualmente significativi: primo, «sfuma» il naturalismo verso l'ambiguo e l'ineffabile, svelandone l'impotenza e la sostanziale illusoria (non esiste naturalismo); secondo, persegue, attraverso l'unico « trucco » artistico che egli si consenta, ciò che unicamente gli interessa di dimostrare (ché tutto il resto è nebulosità e chiacchiera): la qualità abietta della piccola borghesia italiana, vista senza alcuna giustificazione, senza alcuna consolazione, *senza alcun amore*. La «funzione» del romanzo è questa. Si tratta perciò, più che di un romanzo, di un saggio sceneggiato.

La protagonista umana del «romanzo» è Irene: in quanto tale, essa cede a certe convenzioni, e prefigura certe eroine «fatali». Il protagonista umano del «saggio sceneggiato» è Furlin (mentre Irene, qui, si identifica esistenzialmente con tutto il materiale del romanzo, è l'esistenza stessa come

sostanza e come sfondo). Ma c'è un protagonista non umano, comune sia al « romanzo » che al « saggio sceneggiato»: è il « possesso ». Si tratta quasi di un elemento metafisico che fa deperire o ingloba tutti gli altri elementi. È in base ad esso che il Chelli può raggiungere l'assoluto rigore linguistico e l'assoluta funzionalità strutturale del suo libro. Non esiste infatti al « possesso » nemmeno la più mera possibilità di alternativa. E non si tratta del « possesso » verghiano, reso epico dal suo fondo popolare e contadino: si tratta di un « possesso » la cui unica epicità consiste nel Male, perseguito senza tentennamenti faustiani: con lo stesso rigore con cui un santo perseguirebbe il Bene. Chelli questo lo sa; anzi è l'unica cosa che sa. Non ammette attenuazioni o giustificazioni storiche. La borghesia è ormai divenuta ai suoi occhi un fenomeno oggettivo e a sé stante: un universo. La luce di questa coscienza si proietta su tutto il libro. Che è dunque costruito con la logicità di una dimostrazione (logicità così spietata che finisce con l'essere poeticamente trascinante). La lunga manovra di Irene per giungere in possesso dell'eredità del suocero, e la lunga manovra — più sotterranea ancora — del cognato Furlin per togliere a Irene tale eredità, sono sceneggiate in modo strabiliante; la serie delle cause e degli effetti è concretata in una serie di scene « concluse », ognuna delle quali finisce quasi musicalmente con una nota lunga (l'architettura ricorda un po' *Le ambizioni sbagliate* di Moravia), e contiene già in sé, come effetto, il colpo di scena del capitolo seguente: colpo di scena a cui la logicità perfetta toglie gli effetti facili e ne preserva la grazia naturale della rappresentazione.

Ora questo libro così straordinariamente sceneggiato, sia secondo la funzione del romanzo (la conquista da parte di Irene dei due fratelli maschi, attraverso l'amore, della sorella attraverso una infida amicizia fondata sull'omertà, e infine del vecchio padre, in un'avventura erotica senile stupendamente descritta), sia secondo la funzione del saggio (la totale, invasata condanna della piccola borghesia nascente), sembra contraddire alle proprie premesse, e non concludersi. Sembra cioè un'opera « aperta », o a « canone sospeso »: almeno nel senso che la vicenda, proprio nelle ultime pagine (con un certo rinnovarsi delle speranze della sconfitta Irene) si « riapre »,

sfumando la scrittura in un finale possibilistico, ambiguo, crepuscolare. Invece non è così. In questo libro ogni volta che la scrittura naturalistica — per definizione «chiusa» e amalgamata con le cose che rappresenta senza mediazioni - «sfuma», vuol dire che essa si apre sulla «seconda storia»: quella delle idee, o delle tesi. E anche stavolta la «sfumatura» è ottenuta - se non proprio attraverso un «parve» o un «pareva» — attraverso un analogo sebbene più sornione congetturare riferito oggettivamente al protagonista: «Poi il cavalier Paolo rassegnò le sue dimissioni. Si montava la testa con mille progetti grandiosi. Mulinava di entrare nella carriera politica, facendosi eleggere deputato».

La conclusione - fintamente sospesa, in realtà secca e irrevocabile del libro - è dunque una proiezione nella realtà storica futura. La spaventosa profezia del Chelli, asciutta e assolutamente priva di dubbi, doveva perfettamente realizzarsi. L'uomo di potere medio della politica italiana è tutto prefigurato da questo abbiotto Paolo Furlin; la carriera di costui sarebbe stata la carriera tipica di ogni deputato borghese futuro, e la sua figura avrebbe costituito il modello reale degli uomini che avrebbero fatto la storia italiana.

8 aprile 1973

Gottfried Benn, *Poesie statiche*

Gottfried Benn è stato giustamente odiato da tutti. I soli ad odiarlo ingiustamente sono stati i nazisti. Ma lui era nazista, non tanto per adesione formale, quanto perché la sua cultura era la cultura dalla quale per degenerazione era nato il nazismo. Anch'io sono uno di coloro che non amano Benn. Ma poiché egli è esattamente l'opposto di ciò che io considero «poeta», ne subisco un fascino violento. Vorrei avere la sfacciataggine di fare la cosa più banale che si possa fare a proposito di Benn: stroncarlo. Non posso, ma mi resta un'altra gratificazione, per rifarmi della frustrazione che egli mi dà: cioè coglierlo in contraddizione.

Benn è innanzi tutto un grande spettacolo. Ma non parlo tanto dei risultati delle sue poesie, che per quanto perfette siano come oggetti, non sono proprio quello che si dice un grande spettacolo. Ciò che è spettacolare in Benn - una volta tanto — è la sua poetica, lo svolgersi del suo pensiero sulla poesia.

Nel fare le poesie, una per una (nel modo che vedremo) effettivamente Benn era un professionista-vate, chiuso nel suo silenzio, nel suo sacrario di unico addetto al proprio lavoro - effettivamente, egli rifiniva dei prodotti obbedendo a un « processo produttivo che si organizza razionalmente, secondo il principio economico della concentrazione delle forze e del minimo dispendio di energie, al solo fine della costruzione del testo poetico»; ed effettivamente, infine, tali prodotti poetici non erano destinati da Benn alla consumazione.

Dunque, nel fare in concreto le sue poesie (tutte bellissime, alcune stupende), egli non è spettacolare. Ma quando egli «pensa» alle proprie poesie, e ne giustifica lo stile, teorizzandone il lungo processo creativo in laboratorio, allora egli diviene, ripeto, spettacolare.

Diviene, cioè, proprio uno di quegli uomini i cui risultati -

buoni o mediocri - sono destinati al successo; uomini che Benn spietatamente condanna.

Ebbene, egli, in quanto teorico della propria poesia, è uno di questi uomini.

Tutte le sue argomentazioni culturali - saggistiche, filologiche, linguistiche, ecc. - sembrano infatti concentrarsi ed esprimersi in un «gesto»: un «gesto» di grande effetto, provocatorio, estremamente comunicativo ed efficace, socialmente scandaloso, affascinante.

Ora si sa che quasi tutte le opere di successo sono opere — totalmente o parzialmente — «gestuali». Nel rito sociale corrente, arriva uno e fa un « gesto » : questo « gesto » richiama su di sé l'attenzione, ed è il successo.

Per esempio tutto il cinema di Godard meno buono ha dovuto il suo grande successo al fatto di essere un «gesto » : cioè nel consistere in una dichiarazione gesticolante di ciò che esso era: dichiarazione gesticolante, s'intende, come esibizionistico arbitrio della forma che si serve *esteriormente* di se stessa, per dire ciò che è.

Ora Benn ha sempre dichiarato «inferiori» gli autori di questo tipo, da Nietzsche in poi: costoro prevedono infatti, come minimo, la socialità della poesia. Mentre per Benn — come riassume il curatore dell'edizione italiana delle *Poesie statiche*, Giuliano Baioni — : «Se il mondo delle forme storiche giustifica i propri meccanismi riproduttivi con l'ottimismo di una ormai impossibile sintesi di società e di cultura, se la tradizione umanistica altro non è che la copertura ideologica di un progressismo miope e superficiale, il dovere dell'uomo dello spirito è di rifiutare a questo mondo l'alibi di una poesia sempre attuale, sempre aggiornata, perennemente sollecita a conciliare idealisticamente il dissidio insanabile tra l'uomo e la storia».

L'artista che si impone con un «gesto» è dunque per Benn un reietto. Ed ha ragione. Senonché tutta la sua «poetica» è un «gesto». E in conseguenza di ciò, egli, il poeta senza consumatori, è divenuto un poeta di successo: un uomo con cui non è possibile non confrontarsi; un personaggio dalle cui provocazioni non è possibile difendersi. Facendo la pessima figura di chi si scandalizza.

Per Benn, nell'esistenza «nulla c'è, se mai c'è stata qualcosa,

e nulla ci sarà» (va bene, è nichilismo); quanto alla poesia, essa «non proviene da nessun significato, nè rimanda ad alcun valore. Non c'è nulla prima e dopo di essa. Essa è l'oggetto che è» (va bene, è decadentismo, simbolismo, radicalismo strutturalista ante litteram). Perciò l'esistenza va vissuta paradossalmente; più paradossale è, meglio è (esistenzialismo!) Benn scrive nel 1935: «All'estero mi insultano perché sono un nazista e un razzista, e i nazisti perché sono troppo poco tedesco, perché sono un formalista e un intellettualista». L'unico modo, per mettere in qualche modo in rapporto questi due «nulla», l'esistenza e la poesia, è dissociarsi completamente, fino alla schizofrenia. In *Doppelleben* Benn scrive: «La doppia vita nel senso che ho teoricamente affermato e praticamente vissuto, è una scissione cosciente, sistematica, tendenziosa della personalità».

Qual è lo scopo di questa scissione schizofrenica così brutalmente cinica? Di questa mimetizzazione di uno dei due se stessi, fatto passare per un ottimo borghese, raffinato, mondano, reazionario, nazista?

Quello, appunto, di scrivere poesia. È la «gestualità» della dichiarazione «cinica» di schizofrenia, che porta l'interesse del lettore su un'opera poetica, che, invece, deve risultare il prodotto di una assoluta, intrasgredibile «unicità». «Ciò che resta — egli scrive infatti nel '40 — è l'Essere trasformato in immagini. Il risultato della dinamica: classicismo! » E anche: «Vivere significa fare un'esperienza di vita e ricavarne qualcosa di artificiale»; la poesia è «assoluta, senza fede, senza speranza, fatta di parole che vengono messe insieme per affascinare».

Sicché essa si presenta come un oggetto collocato su una pagina scritta; una cosa fisica. In termini specialistici: la parola della poesia non è «determinata dall'astrazione del significato, ma dalla concretezza fisica del significante» (Baioni).

Da qui, tutta la sequela «gesticolante» di norme terroristiche, e del resto condivise da tutto il decadentismo europeo: abc del simbolismo e del formalismo, di dadà e del futurismo ecc. Su tutte, prevale la norma della poesia «sostantivale», fatta cioè di nomi, con poca qualificazione e poca predicazione verbale: secondo addirittura la «tecnica dell'ipnosi propria del linguaggio della pubblicità».

In conclusione la poesia, secondo Benn, altro non dovrebbe

essere che «uno spettacolo letto».

Ora invece, quanto a spettacolo, ripeto, la poesia di Benn è piuttosto una delusione: certo nessuno si aspetta da lui uno spettacolo divertente; anzi si aspetta, se mai, uno spettacolo piuttosto noioso, ma, appunto, grandiosamente severo, sacrilegamente sacrale: un «Mistero senza Senso», inameno ma pieno di fascino.

Invece non è così. Il materiale linguistico assoluto che Benn ha voluto usare per « costruire » i suoi prodotti poetici inconsumabili, ha subito col tempo un deterioramento imprevisto. Quei prodotti che dovrebbero essere impenetrabili - come assicura la marca di fabbricazione — in realtà mostrano «come son fatti». Il loro funzionamento, ahimè, molto spesso è smascherato. L'involucro ha perso spesso durezza e lucidità. E ciò per molte ragioni.

Primo: gran parte delle sue parole-chiave sono desunte da linguaggi tecnici e culturali; esse non contano, è vero, per il loro significato corrente, utilitario e convenzionalmente unico, ma come etichetta di un fascio emozionante di sensazioni e allusioni. Ora, molte di quelle parole non solo hanno modificato il loro significato pratico, ma hanno anche perso il loro fascino culturale: il fascio che etichettavano o si è assottigliato o si è ingrossato o è cambiato.

Secondo: il lettore scopre ben presto il gioco che Benn istituisce nei rapporti tra le parole: e la confidenza col laboratorio diminuisce fatalmente il misterioso incanto del prodotto finito.

Terzo e più importante: Benn evita la banalità di «comunicare» col lettore, di «confidarsi» con lui, oppure di «insegnargli» qualcosa. Ciò sarebbe imperdonabile! Gli esordi comunicativi di certe poesie, le apostrofi confidenziali, gli atteggiamenti gnomici, sono tutte finzioni, naturalmente: pretesti per organizzare un contesto di parole, così come sono pretesti la grammatica o la metrica (specialmente la rima che può stabilizzare il richiamo verbale più arbitrario).

Ora, al di fuori della volontà di Benn, succede molto spesso che le parole, organizzandosi in contesto su uno schema normalmente comunicativo, diventino realmente una confidenza; e che parole incastrate in un «dettato» gnomico, assumano aspetto di vere e proprie massime, spesso

chiarissime e altissime, anche se, com'è ovvio, un po' deliranti. Non parliamo poi dei momenti in cui Benn traduce in versi la sua poetica, cosa che gli succede spesso, dato che si tratta della sua ispirazione più autentica. Allora egli è « socialmente » logico : parla al destinatario, non solo, ma lega le parole a quel « gesto » che lo rende spettacolare, e ne fa un uomo di successo.

Insomma: anche per un sedicente mistificatore schizofrenico nazista non è possibile sfuggire al senso.

Una breve appendice: tutto sommato per Benn non doveva essere difficile « fingere » di essere un grande borghese irrepreensibile, homme de monde, reazionario: in effetti egli lo era. Ma Benn è una di quelle figure che hanno creato un tipo letterario, non solo in Germania; ma anche nelle varie province novecentesche europee; anche in Italia. E questo tipo che pareva scomparso da una ventina d'anni, ha avuto recentemente un revival. Dei noiosi professori (non grandi medici, ma semplici laureati in lettere) si son messi a fare del teppismo dandystico, della frivolezza reazionaria: motteggiando l'unica cosa che essi conoscano, il proprio linguaggio accademico. L'ultimo caso è quello di Ceronetti, di cui si veda la traduzione del *Libro di Giobbe*, con l'annesso saggio (incredibile! pubblicato da Adelphi): un « falso » completo, e per di più, malgrado l'aria di chi vuol essere a tutti i costi spiritoso, assolutamente privo di spirito.

15 aprile 1973

[Alcuni poeti]

«Il bolscevismo fu una rivoluzione finta ed anche, in parte, tradita». È una frase di Pound in un opuscolo scritto nel 1944. Spesse volte, in questi suoi scritti «fascisti», Pound non riesce a nascondere una sua simpatia di principio per il bolscevismo che odia. Come può essere finta una rivoluzione tradita? Si può tradire solo una cosa autentica, un amore. Mettendosi dalla parte di chi ne condanna il tradimento, Pound ha rivelato un certo suo amore per il bolscevismo. Del resto era logico che il bolscevismo rappresentasse l'unico tentativo nobile agli occhi di Pound per realizzare una certa forma di vita ideale e antica contro il materialismo e il modernismo cinico del capitalismo. Con un «gesto» puramente teatrale, Pound ha invece scelto il fascismo (a causa della sua dichiarazione esplicita di idealismo), fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico. Tutta la politica di Pound (oltre che essere manifestamente pazzesca) è gestuale. Una volta fatto un «gesto» ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più. Ecco perché i discorsi «economici» di Pound sono farneticanti e anche idioti: essi valgono solamente là dove servono a ribadire il «gesto», cioè dove sono illogici e provocatori. Le affermazioni paradossali, teppistiche e arrabbiate — fatte con perfetto gusto letterario -sembrano di gesso. La loro bellezza non è in ciò che dicono (quattro ideuzze ripetute fino alla follia, e completamente oscure) ma nella loro forma grammaticale e verbale. Il fatto che l'italiano fosse una lingua straniera per Pound, dà a questi opuscoli (*Oro e lavoro, l'America, Roosevelt e le cause della guerra presente, Introduzione alla natura economica degli S.U.A.*) una continua sfasatura, una imprecisione espressiva che lo rendono involontariamente affascinante. Involontariamente? Pound non sarebbe stato quel mostro linguistico che è stato, se non si fosse reso conto di

questo uso dell'italiano come citazione puristica e corretta, fatto col vizzo supremamente elegante di chi sfrutta la propria ignoranza, e compita come in un «raptus» una lingua inesistente fatta solo per parlare (non importa di che). L'amore di Pound per il momento puramente fatico della lingua (cioè per la sua funzione di chiacchiera) è uno dei fenomeni più grandiosi della letteratura moderna. Il sospetto che sia dovuto a una pazzia *clinica* non ne diminuisce minimamente il valore.

A quasi novantanni, Palazzeschi ha pubblicato ancora un libro di versi; proprio al contrario di Pound, Palazzeschi non è pazzo neanche un poco. È solo un po' svagato e stravagante: ma è un atteggiamento per farsi perdonare da una società che egli accetta come un fenomeno naturale. Non infrangerne il codice, ma dileggiarla solo un po'. Ma in nome di che cosa? Del senso comune! È la società, piuttosto, che sembra impazzita e sembra voler infrangere i propri codici e le proprie convenzioni; e Palazzeschi, in nome di quei codici e di quelle convenzioni, le fa nei suoi versi una ramanzina. Ma molto prudente, cauta, bonaria e sorridente. Sembra impossibile che un vecchio, anzi, un vecchissimo poeta, carico di vita, sia pure vissuta leggermente, da lontano, in un limbo che sembra quello di certi animali che fanno regolari ma misteriose apparizioni, sia così vivamente e unicamente interessato da piccoli problemi di costume, spesso meschini e anche un po' volgari. Palazzeschi è completamente coinvolto in quella società che egli finge di ignorare e motteggiare con leggerezza. Potrebbe esserne così fuori, così libero, e invece ne è condizionato fino a una specie di schiavitù un po' sgradevole. Si fa portavoce di un uomo ideale, un gentiluomo che pur essendo conformista e all'antica, accetta, per democrazia e per sostanziale incredulità, tutto ciò che accade di nuovo: perché sia condannarlo che sostenerlo fa parte dello stesso gioco. L'importante è farlo sorridendo. Però la nobiltà e la grazia di Palazzeschi consistono proprio in questo suo essere timorosamente sottomesso agli obblighi di una società che egli, in realtà, finge di accettare, per farsi perdonare il fatto di esserne fuori. La sua è una commovente mascherata: e quel sentimento puro, nudo, trepido e gaio della vita che lo tiene fuori dal mondo dei doveri, finisce sempre col prevalere, anche se i pretesti per esprimersi sono presi da quel mondo.

Sono usciti in questi giorni un volume di poesie di Gatto, in parte già edite (vanno dal 1941 al 1972) e un'antologia curata da Caretti delle poesie di Sereni (1935-1965). Sarà difficile che il lettore mi creda, ma nel rileggere questi versi mi son venute spesso le lacrime agli occhi. È vero che il sentimentalismo è spregevole e volgare, ma non bisogna però, per questo, avere paura dei sentimenti. E non bisogna averne neanche il pudore. Il sentimento che mi ha commosso leggendo i vecchi versi di Sereni e di Gatto è un sentimento forte e, malgrado la molta retorica su di esso, raro: il ricordo della giovinezza e del suo tempo. Non è rimpianto, non è intenerimento: è ricordo e basta. E poiché gli uomini sono in realtà incapaci di ricordare (non si ricordano neanche gli odori dell'estate durante l'inverno e viceversa), quando un ricordo si presenta intatto e nitido (appunto, rare volte), esso ha la potenza di una rivelazione. Leggendo i versi dei miei fratelli maggiori e idoleggiati (io ero ancora apprendista), la realtà di quegli anni mi si è rivelata intatta. Come quando si ascolta una canzonetta. È il fenomeno della «madeleine», l'intermittenza del cuore, lo sanno tutti. Ma questo fenomeno così meraviglioso è in genere dovuto solo a cose da nulla, banali o volgari, come appunto le canzonette, il sapore di una torta ecc. Eppure io, leggendo «dove infinita trema Luino » o « entro quel raggio di torpediniera | che ci scruta poi gira se ne va», ho avuto uno sprofondamento nel tempo, e, per un attimo Pho rivissuto identico, nel suo presente, nella sua fisicità. Ciò che mi ha fatto venire le lacrime agli occhi non è, però, questa rivelazione in se stessa, ma il suo aspetto culturale: cioè il modo di scrivere poesia di quegli anni. Ho riconosciuto tutti i vezzi, tutti i manierismi, tutte le cadenze obbligate che regolavano la scrittura dei poeti di trenta anni fa: e sono appunto queste, l'equivalente della «canzonetta», della «madeleine», non la poesia. È la letteratura che è legata al tempo. Per questo il letterato che dichiara di non amare la letteratura è un presuntuoso idiota. La commozione che dà la poesia è certo più alta; ma quella che dà la letteratura è, in fondo, più ricca. È la letteratura che noi viviamo. Che mi importa di poter dichiarare che Sereni e Gatto sono dei poeti?

Quando l'ho stabilito, che cosa ho ottenuto? Preferisco vivere con loro le loro illusioni e il loro idioletto.

C'è anche una letteratura odiosa. L'« Almanacco internazionale dei poeti 1973» dovuto alla cura di Giancarlo Vigorelli, lo dimostra in un modo perfetto. Non si tratta di una antologia; Vigorelli ha probabilmente chiesto a un gran numero di poeti di mandargli dei versi, e circa un centinaio ha aderito alla sua richiesta: egli non ha dunque né voluto scegliere né voluto dare un quadro completo dei poeti operanti in questi anni. Ha allestito una mostra, esponendo tutte le opere che poteva. Non so se la sua oggettività volesse comprendere equamente il male e il bene, se la sua simpatia andasse imparzialmente a tutti gli espositori. Probabilmente, essendo questo suo «Almanacco», opera di mestiere, di appassionato mestiere, ciò che vi presiede è un amore generale per la letteratura, e lascia al lettore i giudizi, soprattutto negativi. In Italia c'è un numero enorme di poeti che scrivono delle poesie come se svolgessero dei compiti. Pare non vogliano fare fatica, e cerchino di ottenere il successo (sia pur limitato a pochi intenditori) facendo dire di sé ciò che è stato detto di altri, grandi e pateticamente invidiati. Non è una vera e propria imitazione; e non è neanche una adesione a una scuola, a un gusto. È più semplicemente stupidità piccoloborghese, che crede che il perbenismo sia tutto. Le loro esperienze, del resto, non si distinguono in niente dalle esperienze di qualsiasi piccolo-borghese italiano: un po' di malinconia, un grande rispetto per le cose in se stesse, quelle ammodo, qualche viaggio, qualche amoretto reso modicamente metafisico, corretto però da un fare vagamente mondano, in cui si sente il sapore dello stipendio. Nell'«Almanacco» di Vigorelli, malgrado questa piccola folla di bravi cittadini desiderosi di lode, c'è anche un buon numero di letterati veri. C'è la straordinaria sorpresa (tra gli inediti) di Gian Pietro Lucini, che ha «cursus» degni di un buon lettore di Pound (è morto nel '41!), una piccola poesia di Mandel'stam, che è sempre bello, anche nelle cose minori (al contrario di un Ungaretti, di un Quasimodo, di un Lorca, di un Pasternak, che, nelle cose minori, sono tremendi, per citarne solo alcuni). Sbarbaro va bene, invece. Vanno benissimo Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Giorgio Caproni, Alfonso Gatto, e forse soprattutto, in questo «Almanacco», Andrea Zanzotto. Vanno bene Giorgio Soavi, Maria Luisa Spaziani e Dario Bellezza.

Molto notevole il penso (poundiano) di Elio Pagliarani. Ho letto questo libro lontano dall'Italia, in Paesi in cui l'Italia, non è nulla, non conta nulla, è conosciuta appena di nome : è forse a causa di questa ottica che di fronte alla letteratura italiana provo un vago senso di stanchezza, di insofferenza, e anche di vergogna, forse per essere meschinamente coinvolto in qualcosa di meschino.

22 aprile 1973

Carlo Cassola, *Monte Mario*

È probabilmente una illazione, la mia: ma ho l'impressione che alle origini di *Monte Mario* di Cassola ci siano un fatto casuale e un partito preso: il fatto casuale dovrebbe essere una cena in una trattoria romana in cui Cassola ha visto mangiare, a un tavolo vicino al suo, Benvenuti con un gruppo di amici (o, per meglio dire, camerati); il partito preso dovrebbe essere quello di voler dare vita a un personaggio femminile misterioso, sfuggente, indecifrabile: non come Manon (che è il paradigma di simili personaggi femminili); non per una crudele grazia puramente esistenziale, che solo esistenzialmente (cioè nelle azioni e nei gesti) si manifesta: ma proprio per volontà dell'autore che attribuisce al suo personaggio delle assenze, delle contraddittorietà o delle carenze che non legano con esso, che gli sono giustapposte, e restano puramente nominali. Ciò non toglie che il mistero sia ugualmente raggiunto, e che Elena sia veramente misteriosa. Il mistero basta evocarlo, è lì pronto. Inoltre tutti noi siamo sempre insicuri del giudizio che diamo sugli altri: non saremmo mai disposti a giurare di saper prevedere le azioni di una persona anche se ci è vicina e crediamo di conoscerla bene. Si potrà fare l'analisi di una psicologia, ma non prevederne tutti i processi.

Non lo dico in favore di un atteggiamento irrazionale e fatalistico nei riguardi dei sentimenti degli altri: lo dico perché è razionale accettare anche l'imprevedibilità di un comportamento. Cassola ha puntato su questo. E il suo partito preso di « applicare » il mistero a una psicologia del tutto comune, prosaica (Elena conosce anche la psicanalisi), finisce col riuscire giustificato. L'incontro casuale in una trattoria romana con Benvenuti (lo ripeto, è una mia supposizione) ha fatto precipitare questo partito preso della « donna indecifrabile », nei connotati che avrebbe poi assunto nel

romanzo: sarebbe stata, nel romanzo, una profuga istriana, mentre il suo innamorato sarebbe stato addirittura un triestino di padre siciliano. Un capitano dei carabinieri fascista (l'irredentismo, il nazionalismo dell'immediato dopoguerra). Anzi, probabilmente è stato il capitano il primo a essere immaginato e impostato anagraficamente (sul modello di Benvenuti): ed è stata la sua anagrafe che di conseguenza ha fatto scattare quella della donna sfuggente (che, com'è presumibile, già da tempo visitava - come pura e astratta intenzione - la fantasia di Cassola). Le due «fonti» ispiratrici del romanzo (come «venga l'idea» di un romanzo, e come «si faccia strada», è sempre stato lasciato nell'ombra sia dagli autori che dalla critica) sono dunque molto esterne e pretestuali. Direi prive di rigore. Infatti le «imprevedibilità» di Elena resteranno sempre un po' fuori dallo stile del romanzo; e così l'episodio della trattoria romana in cui, appunto, il capitano Varallo ed Elena, vedono Benvenuti con una comitiva di amici, è un caso unico in tutto il libro: in cui non si fanno nomi, e pare che al mondo non ci sia altro che l'amore irrealizzato tra questo Varallo e questa Elena, e la società che lo circonda sia una specie di alone grigio, puramente alluso: l'Italia di oggi, insomma, con dei dinamitardi (sic), delle ragazze in minigonna, e delle caserme. Tuttavia tra le due «fonti ispiratrici» esterne, e il romanzo realizzato, non ci sono più legami, se non quello del meccanismo che si è limitato a mettere in moto la macchina. I due pretesti — quello astratto e quello concreto — restano indietro, a monte. Il romanzo così com'è li nega, proprio per la loro mancanza di rigore: se è il rigore, invece, il suo protagonista vero. In cosa consiste questo rigore? Prima di tutto nel mito delle persone comuni, che è il vecchio mito di Cassola. Ma stavolta le persone comuni (Varallo e Elena) non hanno neanche il vantaggio di appartenere al popolo o a una piccolissima borghesia provinciale, che almeno garantiva loro una certa poeticità naturale. Sicché il mito delle persone comuni era poetizzato dalla loro poeticità: e la prosetta linda, precisa, imperturbabile di Cassola aveva in qualche modo l'*allure* del poema in prosa ce-choviano. E, di conseguenza, l'altro mito di Cassola, il mito di non avere miti, veniva in parte contraddetto. Forse involontariamente, forse ambigualmente.

Il mito non accettato in quanto mito, delle persone comuni, trova dunque in Varallo e in Elena due esemplari perfetti. Essi sono comuni così come lo sarebbe l'autore, se egli fosse una persona comune. Tutti e due hanno frequentato l'università, anche se poi hanno interrotto gli studi (lui a causa della morte del padre; lei per incostanza); tutti e due parlano una lingua di borghesi medi, forniti di una cosciente ideologia (lui) e di una certa cultura (lei); tutti e due sono in grado di analizzarsi a vicenda pressappoco com'è in grado di analizzarli l'autore. Non sono riparati da nessuno schermo, da nessuna appartenenza ad altro.

Essi dunque realizzano perfettamente il mito della persona comune, e insieme, proprio perché sono persone comuni, impediscono che su loro si fondi un mito del mito.

Così Cassola si è tagliato tutti i ponti alle spalle: ha escluso tutte le tentazioni di uno scrittore. La poeticità, prima di tutto: sia nelle cose che nelle parole: tutti gli atti dei due protagonisti sono di per sé impoetici, e d'altra parte usare delle parole poetiche per descriverli sarebbe risultato falso. La poesia — nelle intenzioni dell'autore — era destinata a venire dopo, forse nella memoria del lettore; e allora avrebbe dovuto essere la poesia delle cose vere, realmente accadute e ricordate. Il rigore di Cassola consiste nel non venir mai meno, neanche per un istante, a queste premesse: la sua fedeltà ad esse è quasi ascetica. Nello scrivere, Cassola si è privato di tutto, come un piccolo santo che si spoglia nudo. Ha ridotto tutto all'indispensabile, che è per definizione minimo, perché nessuno potrebbe mai sostenere che l'amore tra questi due personaggi, non sia il minimo che possa capitare al mondo. L'ottica è dunque ristretta spietatamente su questo uomo convenzionale e apparentemente sano (mentre come tutti i borghesi medi come lui non è che un rattappito mostriciattolo) e questa donna inadattata, che sa, del suo stato, tutto ciò che si può sostanzialmente sapere. Il loro rapporto è dunque in ciò che si dicono a proposito l'uno dell'altra, del loro amore e delle loro inibizioni. Il romanzo dura circa una decina di giorni: Elena se ne è andata di casa ed è venuta a stabilirsi a casa di Varallo, suo ex fidanzato. Dorme su un divano del suo salotto, in attesa di trovarsi un pensionato; forse è venuta lì per fare un esperimento di convivenza

matrimoniale (ciò resterà oscuro: in questo consiste poi il mistero di Elena). Lei è vergine, e Varallo rispetta la sua verginità di ragazza ventiseienne inibita; ma ci soffre. Alla fine lei se ne va com'era venuta, seguita passo passo dalla scrittura dell'autore, che solo alla fine «precipita», se così si può dire, un poco, descrivendo in sintesi la piccola crisi umana e ideologica del capitano Varallo. Il suo amore finisce per aridità, ma potrebbe anche ricominciare. Sotto questa storia pulita, fatta di discorsi non del tutto stupidi e sempre perfettamente perbene, scorre la storia torbida del «sano» desiderio del capitano Varallo, che ha quella donna che gli dorme in casa. In questo il casto Cassola è stato di una raffinata abilità: riuscendo probabilmente a scrivere forse la storia più eccitante in questo periodo di inflazione di temi sessuali (da lui condannati): è una lunga, ipocrita masturbazione fondata sull'Eufemismo e la litote. Ma è questa la cosa che, come dicevo, resta nella memoria del lettore come se fosse davvero successa, e ricordata per la sua poeticità. Il capitano Varallo che tira giù le lenzuola e alza la camicia da notte, appena appena, sul ventre di Elena, mentre lei dorme la mattina sul suo divano, è poetico come se fosse stato lui stesso a raccontarlo a un amico, o come se il lettore l'avesse visto coi suoi occhi: una cosa realmente accaduta, insomma. In questo senso *Monte Mario* è forse il più naturalistico dei romanzi italiani: esso ha ridotto a tal punto la scrittura da confondersi con la vita: se non fosse, naturalmente, la disposizione che Cassola dà alle cose e il ritmo del tempo in cui le inserisce — senza concedere niente a niente - ma con la coscienza demoniaca della sua scelta del minimo, che, visto da vicino, diventa immenso, e i suoi tasti, appena toccati, risuonano con la stessa profondità ed esattezza dei grandi fatti regolati da un grande destino.

29 aprile 1973

Anna Banti, *La camicia bruciata*

Ho cominciato a leggere l'ultimo romanzo di Anna Banti, *La camicia bruciata*, con un certo timore. Il suo precedente libro di racconti (*Je vous écris d'un pays lointain*), uscito l'anno scorso, era straordinario: era quasi impossibile che la Banti potesse averne pronto un altro - nel giro di un anno — altrettanto bello. Era questo che temevo. Tanto più che di *Je vous écris d'un pays lointain* non avevo avuto occasione di scrivere; e mi sarebbe dispiaciuto avere quest'occasione per un libro meno riuscito. Il mio timore era infondato. Forse i quattro racconti dell'anno scorso sono più esplicitamente poetici, hanno la leggerezza delle piccole opere felici; ma il lungo racconto storico di quest'anno non è per niente inferiore. Anzi. C'è, è vero, dentro *La camicia bruciata*, l'iniziale tentativo un po' impoetico di una narrazione a due piani, e, contemporaneamente, di una giustificazione direttamente saggistica della propria interpretazione di fatti del passato «in chiave moderna» (con suggerimenti espliciti a «tipi» di ragazze di oggi cui Marguerite Louise D'Orléans potrebbe essere assimilata: «Ragazze che vogliono tutto e non sanno che cosa»). Ma dopo le prime cinquanta pagine, circa, questa gestione del romanzo lascia posto a una gestione diciamo tradizionale: le interpellanze dirette dell'autrice alla sua protagonista scompaiono, e l'interferenza saggistica viene riassorbita dal testo, come elemento interno.

In quanto esteriormente tradizionale, è ad essere classico, dunque, che questo libro ambisce: contemporaneamente cadono da esso ogni estetismo e ogni manierismo che possano aver finora caratterizzato — ma anche limitato - l'opera della Banti. Che cos'è che rende così deliziosa questa lettura, facendo temerariamente pensare alle più belle pagine su Renzo o sulla Monaca di Monza ? Prima di tutto, pur rendendo umilmente atto di omaggio alle nuove formule narrative, Anna

Banti, con questo suo libro, adempie se stessa: la sua esperienza, la pienezza di una cultura e di una interpretazione della storia. E lo fa con estrema purezza di cuore, con dedizione quasi di apprendista. Forse la fiducia di trovare un lettore capace di comprendere questo suo «adempirsi» in un altro momento storico - successivo a quello in cui si è formata ed è maturata - è così imperterrita proprio perché disperata. Ma scegliere di avere tale fiducia era una scelta senza altra alternativa che quella di tacere e andarsene inadempita. Una volta decisa tale fiducia - forse per un meccanismo scattato inconsciamente - un meraviglioso entusiasmo pare avere invaso la Banti, È caduto — dicevo — ogni suo estetismo e ogni suo manierismo (con cui però in precedenza aveva scritto pagine molto alte). Per esempio, la sua scrittura ha perduto la rigidezza madreperlacea, la patina di vecchia pergamena, la rifinitura da mirabile opera minore che esclude che nelle proprie superfici possa sopravvivere anche la minima zona non perfettamente elaborata; la pagina ha perduto la compattezza del ricamo, la durezza del damasco. Naturalmente la Banti continua a scrivere come sa, com'è sua tradizione linguistica interiore, suo «idioletto». Ma una fretta di dire, di accumulare fatti, cose, immagini, di riempire vuoti, di scorrere negli anni per giungere ai giorni importanti, di ricavare dalle sue eroine - ma dall'interno — il senso che essa attribuisce loro — fa sì che il suo stile — qualche anno fa così duro, ribattuto, severo - applichi nel modo più spiccio le proprie inalienabili regole, non badi a qualche trasandatezza, non tema di scendere al servizio di una affabulazione che faccia di esso, così «estremo», una elegante lingua media!

Uno degli elementi fondamentali della scrittura manieristica della Banti era il «rifacimento» della pittura: il che avveniva sotto il segno del suo grande maestro Roberto Longhi. Essa aveva appreso da lui la parsimonia, la misura piccola, la strettezza, il taglio illuminante; la preziosità come rinuncia allo sperpero, la precisione delle tinte al posto del loro lussureggiare, la comprensione delle figure al posto della loro estensione. La « figurazione » storicocritica rapida, non ripetuta, quasi solo accennata. Tutto questo si proiettava in forme di scrittura che assicuravano al testo una preziosa fermezza, una immobilità e una doratura che bloccavano lo

scorrere del tempo.

Nella nuova Banti, il riferimento continuo alla pittura sussiste; sarebbe assurdo che non fosse così. Anzi, tale riferimento si fa frenetico (*La camicia bruciata* comincia nel 1661 e finisce nei primi anni del secolo successivo). La pittura (una serie di ritratti perduti di Marguerite) è oggetto diretto, e molto romanzesco, del racconto...

Solo che, d'improvviso, tutto ciò non ha come esito l'immobilità, la fissazione del tempo; al contrario, la pittura, invece che «fissare» la realtà, pare comunicarle una sua misteriosa ansia di scorrere, di fluire. Forse la pittura si è fatta cinema. Fatto sta che prima di adoperare i suoi grandi quadri di minori per modellarvi la realtà, la Banti sembra ora averli spalancati, avervi fatto scorrere l'aria, avervi sostituito la prospettiva col movimento.

Cos'ha prodotto questo cataclisma nel mondo stilistico della Banti? Non mi sembra assurdo o azzardato dire che il femminismo che ha caratterizzato tutti i suoi libri — con tanta moderazione e discrezione, ma con altrettanta pertinacia — non era in fondo che una forma gratificante e nobilitante del suo narcisismo. Ciò non si presentava che come un dato di fatto, cui non andava attribuito nessun valore, né negativo né positivo. Nelle figure femminili si proiettava come «grazia» — che le staccava dal loro contesto sociale, innalzandole - l'amore che l'autrice aveva per se stessa: un amore cosciente di sé, ma non detto, elegantemente tenuto in ombra, rimosso.

Ora, improvvisamente, tale amore per se stessa pare voler reclamare il suo diritto ad essere; a non avere più ritegni o remore sociali; a imbarbarirsi; a sfrenarsi sul proprio oggetto come temesse di perderlo. Non c'è più da avere alcun dubbio: è il narcisismo della Banti che le consente di proiettarsi nella sua protagonista Marguerite Louise D'Orléans, e di farne un personaggio stupendamente vivo. Ma questo sarebbe niente; la *Camicia* consiste in due grandi ritratti femminili: dopo Marguerite, la principessa tedesca Violante. Ebbene, in Violante continua l'autoritratto narcisistico della Banti. Anzi, è proprio identificando in Violante certi caratteri almeno esterni dell'autrice (per esempio, il rapporto con la propria vecchiaia) che cominciamo a sospettare che questo romanzo «storico» sia una sostanziale autobiografia (siamo già ben oltre la

seconda metà del libro): e da qui risaliamo al sospetto, abbastanza assurdo, appunto, che autobiografica sia anche la prima figura femminile, Marguerite. In realtà niente ci giustifica a riconoscere in Marguerite Anna Banti. Ma la gioventù di una giovinetta è così misteriosa! Il suo snobismo è così ambiguo e pieno di sensi! La sua sensualità così indecifrabile (e del resto, nei suoi aspetti allarmanti, ben presto esorcizzata e minimizzata)!

Ma l'identificazione di Violante con Marguerite è esplicita; e Violante è autobiografica. Questo impeto narcisistico, prepotente, felice, che fa riconoscere in Marguerite e in Violante l'autrice, o il contrario, è però profondamente interiore, e coglie tra autrice e personaggi le relazioni più profonde e generali, direi i meccanismi essenziali della psicologia. Ma è ciò che conta. Nel loro «particolare» Marguerite e Violante sono assolutamente rispettate. I fatti sono ricostruiti oggettivamente. L'autobiografia diventa così quasi un pretesto vitale, una pura e semplice ispirazione. Attraverso il suo esaltante meccanismo la Banti riesce a identificare due personaggi psicologicamente differenti e addirittura opposti, creando una continuità puramente fantastica: che è una grande invenzione letteraria, una trovata da rendere di per sé importante un libro. La dissociazione di una sola persona reale in due, altrettanto reali, ma che ne rappresentano ciascuna un momento tipico e assoluto (Don Chisciotte e Sancho Panza, mettiamo, o il Sosia) è la dissociazione fondamentale della grande inventiva romanzesca borghese. La Banti ha avuto questa stupenda trovata: oppone la sventatezza torbida di Marguerite alla saggezza raziocinante di Violante, la leggerezza vagamente criminale di Marguerite alla ragionevolezza prosaica di Violante: ma a uno stesso livello sociale, in due persone che potrebbero essere in realtà interscambiabili e che in effetti sono la stessa persona. La prima parte del libro è dedicata a Marguerite: con tanta dedizione e attenzione che è impossibile non pensare che tutto il libro debba essere la storia di una giovinetta. È d'improvviso che questa giovinetta invecchia. In una trentina di pagine passano circa vent'anni. Marguerite viene abbandonata al suo destino di vecchia pazza. Senza più protagonista, il romanzo va avanti affabulando, come a caso, fatto di pura invenzione:

passa dall'uno all'altro dei tre figli di Marguerite, ognuno dei quali si propone come nuovo protagonista, ma viene ben presto, anche esso, abbandonato, nel delizioso vagabondare dell'obbiettivo. Ed ecco che in sordina entra Violante: anch'essa chiamata a Firenze dalla Ragon di Stato, a fare la sposa per forza di un Medici, come già Marguerite. Ma non c'è nessuna simmetria, in questo arrivo. Non si ripete lo stupendo viaggio di Marguerite, attraverso la Francia, la Provenza, il Tirreno (la simmetria verrà ottenuta in seguito, con procedimento irregolare, nella lunga coda - essenziale - del romanzo, in cui Violante, sola di fronte alla sua vecchiaia di vedova, fa un viaggio sperimentale a Loreto). Dopo essersi svagato (apparentemente, ch  le invenzioni dei personaggi dei figli di Marguerite, specie di Gian Gastone, sono impressionanti) il romanzo ritrova di colpo la protagonista: Violante, cos  diversa da Marguerite, in cui Marguerite, ancora viva, in una specie di poetica metempsicosi, rivive. Questo romanzo cos  stranamente costruito — due pieni all'inizio e alla fine, che sono una ripetizione, e nel centro un vuoto apparente — finisce con sospensione classica. Violante   sempre stata affascinata dal suo doppio — vissuto precedentemente a lei — tanto da averne delle visioni prima, e poi da fare delle indagini — quasi scientifiche — simili dunque a quelle che ha dovuto fare la Banti, sulla sua vita privata. Le visioni cessano (nel momento in cui avviene l'identificazione e inizia la continuit  tra Marguerite e Violante), le indagini portano vicino alla verit , a una quasi verit .

E qui tutto resta sospeso: sulla fine lentissima dell'epoca della Controriforma e sull'epoca ancora lontana dell'illuminismo. Rimane sospeso sull'esistenza, voragine di pura angoscia, che si sprofonda nella storia, da cui esala il nulla, ma anche quel poco in cui consiste la realt , coi suoi sentimenti, anche di strana consolazione e di gioia (per esempio la visione figurativa del mondo). La Banti   sempre stata molto stimata nel nostro mondo letterario. Ma con questo libro essa richiede, ormai, ben altro che stima. Essa non   pi  tra gli eletti, ma tra i primi.

6 maggio 1973

Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*

Nel '59 Giacomo Debenedetti tenne all'Università un corso sul Tommaseo. Oggi, quattordici anni dopo, vengono pubblicati i quaderni inediti, o dispense, di queste lezioni. Hanno l'aria di non essere molto elaborate, per la pubblicazione. Conservano - soprattutto per chi abbia sentito Debenedetti parlare - il timbro della sua voce : una voce tremante, trepidante, profonda, incerta, ostinata, calda, commossa, soffocata da un'eterna emozione. Della oralità, questi scritti hanno anche la particolare forma metonimica del discorso che, nascendo da se stesso, rimanda a un proprio punto ulteriore, pianificato della mente dell'autore, ma oscuro come tutto ciò che è ancora inespresso. Da ciò le insistenze, i ritorni, le lunghe parentesi, la « suspense » ottenuta con l'incerto strumento del rimando e degli elementi ritardanti che l'improvvisazione rende un po' ingenui e scoperti. Inoltre, se il Debenedetti avesse potuto rendere compiutamente scritti questi appunti scritti per essere detti, probabilmente avrebbe soppresso molto contingente cautelativo (che però era nella sua natura) e l'ostinata determinazione di voler modellare le sue argomentazioni tutt'altro che accademiche su certi modelli di ricerca accademica corrente. Per esempio, la lunga serie di ricerche sulla «pagina dei *barbati*» (la sua probabile datazione, il probabile destinatario della polemica ecc.), come se si trattasse di una questione filologica di comune amministrazione - la definizione critica di un testo, il contributo a riempire qualche lacuna storica ecc. -mentre si tratta invece, come vedremo, di un'acuta, stravagante, poetica ricerca di comportamento psicologico, che non avrebbe perso minimamente il suo valore anche se non fosse stata affatto documentata. Di questo bellissimo libro - la bella critica va letta sempre come un romanzo, e questo di Debenedetti, in tal senso, è un caso esemplare — voglio rilevare ancora *in Untine*

un limite (se così si può chiamare quella ingenuità assolutamente idealistica e passionale, che in realtà costituisce il merito di questa critica). Il Debenedetti persegue, elabora, perfeziona, cesella, con follia da orefice che ha bisogno di convincersi senza sosta di quello che sta facendo, attraverso un'incontentabile ansia di esaustività, questa idea: il Tommaseo era un introvertito «raccolto intorno al suo centro» (secondo le parole del Rosmini) che tentava per moralismo di estrovertirsi, di uscire da sé; ma la cosa — per un meccanismo inconscio - non gli riusciva: e lo scacco (esso sì, dunque, riuscito) finiva col dargli quel piacere autopunitivo che egli in realtà cercava.

Su questo tema, il Debenedetti accumula una infinita di osservazioni e varianti tutte acute e convincenti (e anche brillanti): ma, trascinato da questa sua indagine (fatta in collaborazione coi suoi studenti, attraverso un «noi» narrativo pateticamente simpatetico), al Debenedetti sfugge una cosa essenziale (che non è sfuggita solo a lui!): cioè che se il Tommaseo era un «inibito», un «complessato» in modo grave, fino a essere *quasi* un mostro, ciò non poteva essere senza conseguenze sulla sua intelligenza.

In realtà l'intelligenza di Tommaseo era bloccata dalla deviazione della sua psicologia. Non si può prendere oggettivamente per buono, ciò che egli ha fatto e scritto, se non si tien conto, altrettanto oggettivamente, che egli in realtà era un uomo stupido. Stupido come lo è il letterato medio. Egli aveva addosso tutti i tremendi difetti tipici del letterato medio: la presunzione, la mania della grandezza da «vate», l'impotenza, la maldicenza, lo snobismo snervante perché sentito come colpevole, la scelta coatta della povertà economica che, imponendo una condizione da infima borghesia, ne impone anche l'inquietudine, la cattiva coscienza, il misto di degradazione e orgoglio, la scelta senza alternativa del rigore, l'opzione per una ambigua e millantata coerenza, uno spirito irrimediabilmente reazionario anche in certi atteggiamenti progressisti sempre teppistici e moralistici ecc. ecc. Tutto questo non è solo una oggettiva caratteristica psicologica: è ottenebrazione delle capacità razionali. Tommaseo in tutta la sua vita non ha dato un solo giudizio giusto (che è il minimo che si possa pretendere da un uomo

intelligente) sui fatti politici e letterari della sua epoca. La sua idea dell'indipendenza e dell'unità d'Italia - questo problema di per sé vuoto - era quanto di più retorico, inattendibile e sciocco si possa immaginare. Quanto alle sue opinioni letterarie, simbolica è la stroncatura de *I Promessi Sposi* (libro che egli prevedeva illeggibile entro pochi anni); ma ancora più stupidi sono, per esempio, i suoi giudizi entusiasti sul Manzoni cattolico degli Inni. Umanamente, i suoi rapporti con i colleghi letterati son sempre stati odiosi; e non parliamo poi dei suoi rapporti con le donne, le varie affittacamere e coinquiline, le varie Geppine che hanno ossessionato la sua vita: la «donna», in Tommaseo, diventa qualcosa di così fastidioso e volgare da dar la nausea. Tuttavia (ecco la solita contraddizione che ha fatto impazzire il Debenedetti disperatamente in cerca di lumi per illuminare quest'anima e questo comportamento così renitenti alla chiarezza) il Tommaseo, quasi per un meccanismo dovuto a dei dati di fatto oggettivi, biografici e storici, vive tre esperienze, appartenenti a un medesimo ordine culturale, di estremo interesse: 1) Vive l'esperienza dell'eccentrico alloglotta e dialettale che sente il problema del Centro linguistico e culturale con una disperazione e un'ansia che ne assicurano l'acume. (Il Centro oltre tutto qual era? Milano? Firenze? Parigi?) 2) Vive l'esperienza dello scandalo (la cecità dovuta alla sifilide, l'ossessione sessuale degradante), e questo lo costringe — a dispetto della sua stupidità — a compiere quell'atto culturale intelligente — individuato perfettamente dal Contini - che è consistito nell'assumere nella sfera dell'esprimibile l'abbietto, l'inconfessabile. 3) Vive l'esperienza del folclorista e del raccoglitore di canti popolari (spinto da quell'inquietudine linguistica di cui sopra). La sua traduzione dei *Canti popolari greci* è la più bella opera della letteratura italiana del pieno Ottocento, dopo il Porta, il Belli, i *Canti* del Leopardi e *I Promessi Sposi*. Gli è pari solo qualche pagina del suo nemico Cattaneo.

L'idea della «stupidità psicologica» del Tommaseo non è dunque esplicita nel libro del Debenedetti: ma vi è certamente implicita. Tutto il libro del Debenedetti è infatti romanzescamente impostato su un atto del Tommaseo per definizione stupido: quello di farsi crescere la barba. Se la fa crescere in polemica con se stesso giovane senza barba,

peccatore e senza prestigio, per divenire, almeno a parole, un santone ricco di prestigio (proprio come i barbatì contro cui aveva, del resto fiaccamente e come contro-voglia polemizzato). Se alla descrizione di questo atto simbolico dello «scacco riuscito» Debenedetti giunge un po' prolissamente e faticosamente, una volta giunto al punto, una specie di straordinaria ispirazione romanzesca lo prende: tutto diventa limpido, sintetico, vibrante, pieno di humour e di poesia dei fatti. Personaggio antagonista (si tratta o non si tratta di un racconto?) del Tommaseo, è un personaggio straordinario che si chiama Vincenzo Riccardi di Lantosca. Egli è colui «che vede» il Tommaseo. Viste dai suoi occhi, la vita e la persona fisica del Tommaseo così divengono una «soggettiva» (come si dice per la tecnica narrativa cinematografica): cosa che visualizza il Tommaseo fino a un'evidenza, appunto, cinematografica. «Vediamo» il suo aspetto fisico, i suoi gesti, l'interno dell'appartamento dove abita, la sua scrivania, e quelle scale, quelle rampe di scale che coi loro centosessantadue scalini portano al quarto piano, a un oscuro corridoio, dove si apre la squallida porta della stanza che il Tommaseo abita come avrebbe potuto abitarci «la crestaia di Vittorio Betteioni o la Mimi della Bohème di Puccini». Non per niente siamo a Torino. Il Lantosca dà il referto di questa sua visita in versi: in versi gozzaniani! È attraverso questa versificazione prosaica, umoristica, riduttiva, grigia, priva di illusioni, che il visitatore si pone come «antagonista» del visitato: il quale si lascia ben volentieri ridurre a personaggio - sua grande, eterna aspirazione. Personaggio protagonista, opposto al piccolo cronista, che tuttavia, romanzescamente, arriva a lui prevenuto, e pieno di antipatia proprio per i suoi atteggiamenti da vate, da grande illuso.

Assistiamo così all'apparizione del Tommaseo e a uno sviluppo di fatti: l'antagonista prevenuto si lascia (senza esagerazione) affascinare dal protagonista, e cambia moderatamente opinione su di lui. Ciò non toglie che il suo referto poetico sia di un realismo spietato («... i letterati | han, come i santi, un lor particolare | odore; ch'io sentii, come là entro | stati ne fosser dieci...») Dopo questo ritratto torinese del 1854, il Lantosca ne eseguirà un altro, meno spietatamente umoristico e visionario, nel 1870 a Firenze. Tommaseo è cieco

e sta molto male. Il Lantosca si rabbonisce. («Ritto in piè s'appoggiava con le reni | al caminetto. Ma pretese ch'io | sedessi. Nelle occhiaie avea sereni | ammiccamenti a qualche ignoto iddio»). Nell'apporre il Lantosca al Tommaseo, il Debenedetti fa della pura critica, perché in realtà egli oppone la poesia, così moderna (nell'ambito italiano) del Lantosca alla poesia del Tommaseo (altrettanto moderna): la prima prevedendo Gozzano e il crepuscolarismo, la seconda Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Le angosce del Debenedetti - che fanno di lui un critico ansioso, attaccato morbosamente al testo - derivano dalla sua cattiva coscienza metodologica. Egli sa che per essere buoni critici bisogna essere metodologicamente corretti; ma insieme, per un immedicabile scetticismo dovuto alla sua intelligenza, sa che nessun metodo è corretto. Da che cosa partire? Su che pretesto impiantare il discorso? Questa atroce domanda ha sempre dilaniato Debenedetti. Ma egli ha risolto il problema nei momenti migliori - come in questo ritratto del Tommaseo «barbato» - nell'unico modo che assicuri alla critica una validità che resista al rapido deperimento e ingiallimento dei metodi: quello di fare del poeta ciò che il poeta ha fatto del mondo.

13 maggio 1973

«Almanacco dello Specchio n. 2»

Marianne Moore, *Il basilisco piumato*

Les fleurs du mal escono nel 1857, e, com'è noto, fanno di colpo invecchiare e retrocedere a uno stato di marginalità provinciale tutta la letteratura italiana. Questo stato di inferiorità della letteratura italiana, rispetto alle più importanti letterature europee, è durato dunque un secolo, e non è ancora veramente finito.

Un florilegio dei *Fiori* apre un'antologia-almanacco di Mondadori contenente ventun poeti fra italiani e stranieri.

I *Fiori* sono tradotti, a dir la verità non molto bene, da Giovanni Raboni, se, come è chiaro, non gli piace la superficie marmorea e perfetta del morbo baudelairiano. Poi viene un afono e civettuolo Saba con degli « haikai » molto libreschi degli anni Venti. Quanto a me, non sentivo il bisogno della rilettura riordinata di questa sezioncina del *Canzoniere*. Non lo dico - come non dirò il resto — per stroncare il volume mondadoriano curato da Forti e Pontiggia. Esso è un documento, non credo pretenda di imporre dei «valori». Anche Dylan Thomas ha qui degli inediti o dei versi sconosciuti che non aggiungono nulla alla sua figura: anzi, la impoveriscono, scoprendo un po' il gioco del suo monologare automatico e della sua inventività furente, insieme venerante e sprezzante. Una delusione sono le poesie di René Daumal, un poeta che ha operato tra i surrealisti negli anni Venti e Trenta. Così deludono tutti gli altri poeti stranieri inclusi, da Octavio Paz, a Yves Bonnefoy, dai poeti della «scuola di Nuova York» (se si eccettua Ashbery), al vuoto Ted Hughes. Dello spiritualismo noioso nei latini, del Pound ridotto a citazioni di letture casuali e dilettesche, con un po' di lingue antiche, negli anglosassoni.

Degli italiani Garboli e Davico Bonino mettono le

mani avanti scherzando (anche se quello di Garboli — che vorrebbe resuscitare Qualcuno che sta tra Noventa e Soldati, non senza la suggestione, subito corretta appunto dallo scherzo, del «sublime» bassaniano — è un gioco molto doloroso). Antonio Porta sembra assolutamente svuotato. Gli altri sono tutti senza rilievo, anche quell'Eros Alesi di cui si presenta un puro e semplice documento di vita (è morto in manicomio a ventanni, dopo un viaggio in India, drogato con una trista compagnia di Piazza Bologna. Era di Ciampino. Suo padre era fantino e si ubriacava maltrattando la madre. Di qui la solita tragedia che più o meno abbiamo vissuto tutti. Solo che in questi anni la moda ha voluto che questa tragedia fosse intollerabile ed enfatica, e ha preteso soluzioni estreme. Non ho nessuna particolare pietà per questo disgraziato ragazzo, debole e ignorante, che è morto per la stessa ragione per cui si fanno crescere i capelli. Meno diritti si hanno e più grande è la libertà. La vera schiavitù dei negri d'America è cominciata il giorno in cui sono stati concessi loro i Diritti Civili. La tolleranza è la peggiore delle repressioni. È essa che ha deciso la moda della droga, della morte e della rivolta estremistica. I più deboli ci sono cascati, con l'aria di essere dei campioni. In realtà sono stati campioni del più spietato conformismo).

Tra gli italiani si staccano molto dagli altri Domenico Naldini, con poche poesie anch'esse fatte per scherzo, e con quella delizia che ormai Penna ha consumato tutta, lasciandone a Naldini un fondo atrocemente amaro; e Andrea Zanzotto che, puntualmente (lo fa già da qualche anno) ci offre un testo straordinario: questa volta sulla *Pasqua di Maggio*, cioè su una Pasqua che non viene mai. Qui si Pound è un riferimento di altissima cultura. Il suo delirare fatico è stipato di interessi culturali reali, dall'etnologia all'agricoltura, dalla storia delle religioni (il simbolo dell'uovo - l'eterno ritorno) alla medicina. È una poesia rustica e ubriaca, dove la cosmicità è assicurata da una forza intellettuale usata comicamente.

Un po' a parte resta il dialettale Franco Loi (scrive in dialetto milanese pur essendo di origine sarda): ma la traduzione italiana è più bella del testo originale. Essa civettando l'impossibilità di tradurre l'intraducibile, in realtà adula l'intraducibilità, e con un «ron-ron» fintamente modesto fa intravedere nel testo bellezze rare e se-polte, godute da altri

e altrove: operazione mica banale, anzi assai abile. Di Ferdinando Camon (anch'egli, per povertà linguistica, quasi dialettale) non parlo, per discrezione, essendone io stesso il presentatore.

John Ashbery, il migliore, come ho detto, della «scuola di Nuova York» — un poundiano modesto che parla di droga e della situazione esistenziale estremistica di moda — è tradotto da Silvano Sabbadini, lo stesso che ha tradotto l'intero volume di Olson, *Maximus: poesie*. Ma anche Olson è una delusione. È un semplice poundiano anche lui. Le presentazioni parlano - lasciando il lettore confuso, colpevole, e con la sensazione di essere un povero diavolo superato dai tempi — della poesia della scuola di Nuova York come di un «evento» che avviene sulla pagina, che è dunque l'«arena» di tale evento; mentre a proposito di Olson e del «Black Mountain Group», cui egli appartiene, parlano di una «funzione dinamica e strutturale nel campo della pagina», che sostituisce la vecchia unità ritmica del verso e della strofa, per cui la poesia si organizza come «spazio organico». Parole che si rivelano assolutamente senza senso. Infatti sia Ashbery che Olson sono, ripeto, degli epigoni di Pound, comunemente nevrotici anziché pazzi. La chiacchiera poundiana è omerica, e la sua ermeneutica artefatta comprende grandiosamente personaggi qualsiasi invasati, nella loro quotidianità, da una cosmica mania linguistica. Abitano il piccolo mondo americano o pisano come immensi fantasmi, le cui voci fiottano nel globo. I piccoli personaggi di Olson, attraverso cui egli monologa chiacchierando, sono invece provinciali e folcloristici e restano tali. L'esistenza come informe totalità è sostituita dalla sociologia, molto modestamente. L'umorismo con cui — convenzionalmente - Olson corregge la sua mitologia, in realtà non ha proprio niente da minimizzare: il mondo mitico di Olson è già minimo.

Con Zanzotto e quel Naldini che pare non osi nemmeno esistere, la migliore scelta è quella di Auden. Anzi sono suoi i versi più belli del volume (quello stupendo pezzo finale di *Città senza mura*). C'è anche una sua poesia dedicata a Marianne Moore, in occasione del suo ottantesimo compleanno, il 15 novembre 1967. Marianne Moore è poi morta cinque anni dopo, a Nuova York. In questi mesi è uscito in Italia il primo

volume di tutte le sue poesie, *Il basilisco piumato*, che comincia con i *Selected poems* del 1935 e arriva a *Collected later* del 1951.

Che meravigliosa lettura, questa del *Basilisco piumato* ! Essa si pone inaspettatamente tra le letture fondamentali della mia vita (se ciò ha qualche interesse), dalle antiche letture dei *Canti popolari greci*, di Rimbaud, di Machado, a quelle recentissime di Mandel'stam e dell'ultimo Bertolucci. Considero una grande fortuna essermi riservato questa lettura per oggi (di Marianne Moore conoscevo solo poche cose, citate o raccolte in antologie): ne ho avuto una felicità da adolescente. Quando un libro piace in questo modo, è difficile, anzi, impossibile, farne subito un discorso critico: che sembra, irrazionalmente, addirittura sacrilego. Conto di essere preso in parola da chi mi legge.

Il gerboa, Il basilisco piumato, Il pangolino, e aggiungiamoci anche *Una carrozza dalla Svezia*, sono poesie da imparare a memoria. E da imparare a memoria, o sapere, cito per esempio: «Ripetute | prove hanno dimostrato che lo scoglio può vivere | di ciò che non può far rivivere | la sua giovinezza. E dentro ad esso si fa vecchio il mare»; «Se l'ardore può essere scambiato per avidità, | se il calore può sembrare furore, | non è lecito trarne conclusioni»; «Una troppo severa enfasi intellettuale su questa o quella | qualità turba il nostro piacere»; «Affilati fino allo splendore | dall'ardua maestà di quella sofisticazione ch'è superiore all'opportunità, | questi sono ricchi strumenti con cui sperimentare. | Ma perché sezionare il destino con strumenti | ancor più specializzati degli elementi del destino stesso?»; «La passione di raddrizzare il prossimo è di per sé una malattia affliggente. | Meglio la ripugnanza, che per sé non rivendica alcun merito»; «Un'apparenza può anche ingannare; come | la tromba dell'elefante, che ondeggia | nell'aria col suo tubo simile a quello di un'aquilegia - quanta forza possiede — ed è | delicata. | L'arte è sfortunata»; «...chiunque vada | ripetendo: "Non mi darò per vinto", non capisce | che non c'è libertà | finché non si diventa prigionieri | di una fede suprema...»; «Nel Socrate degli animali, così come | in Sofocle l'Ape, sulla cui tomba venne incisa un'arnia, | la gravità si tinge di dolcezza»; «Ordine sottopone | a prova il suo disordine; non è | un

giuramento di Erode, che non può mutare». E infine la confessione di una moralista che finge un irrazionalismo aristocratico; «...ci fu uno che raccontava cose | che non avrebbero potuto mai essere attuali | ed erano migliori le sue storie di tutta l'insocievole, senile | filastrocca che parla di certezza...» Ma in realtà tutto questo è detto come per caso, perché imparato dalla vita, e uno impara una cosa, uno un'altra, con la differenza, del resto anch'essa trascurabile, che uno fa dei «giuramenti da Erode », uno non li fa. E poi la discrezione vuole che ogni cosa valga un'altra cosa. Non c'è niente da insegnare; lo studioso vero «trova nella sua opinione la propria pace», e non pretende altro da sé o dagli altri. Ciò che conta è affabulare: è l'estasi che dà l'ispirazione, e la convenienza che dà la forma. Affabulare di che? Basta leggere un'enciclopedia, o un volume di ornitologia o di botanica: non c'è limite ai temi, come non esiste gradualità nell'essere. È la vitalità - lasciata in parte inconsapevole («c'è una forte dose di poesia nell'inconsapevole | pignoleria»; «tutto il loro orgoglio... sta nella cura, non nella follia»), in parte tradotta in una qualità altissima di cultura - che si scatena nelle immense riserve della solitudine.

20 maggio 1973

August Strindberg, *Inferno*

L'*Inferno* di Strindberg non è un libro: non viene vissuto dal lettore come un libro, ma come un'esperienza. Poiché Strindberg è uno scrittore, ogni tanto ci si accorge della qualità letto-scritta di questa esperienza: ma nell'insieme essa ha lo spessore e l'illimitatezza formale e temporale che hanno i fatti nell'essere vissuti. Anche l'ambiguità e la mancanza di definizioni e funzioni nette e precise (pur magari nella sospensione) sono quelle dei fatti vissuti: mescolate come sono a quel qualcosa di univoco, ontologico, elementare che è tipico del momento puramente esistenziale delle nostre esperienze.

Tutto ciò potrebbe essere dovuto al fatto che questo libro è un diario. Non c'è dubbio che lo è. Strindberg l'ha rivestito - per abitudine di letterato - di un certo «decoro» letterario (la divisione in «cantiche» con diversi sottotitoli; i titoli dei capitoli che rinviano a un'esperienza religiosa di carattere nominalmente alto; una certa scansione ritmica delle lunghe lasse eccetera; non solo, ma certe pagine sono direttamente letterarie — e si tratta di letteratura buonissima — si veda specialmente il capitolo del soggiorno in Austria, dove il rigore è quello di un grande romanzo stilisticamente progettato fin nei più piccoli dettagli, tutti coerenti nel loro tono funereo primaverile-temporalesco o invernale-leggendario, con modelli nella più agghiacciante tradizione metafisica della pittura nordica).

Ma non basta. Esistono molti diari, alcuni famosissimi, anche di non letterati. Ma il lettore non ha mai dimenticato, leggendoli, di essere di fronte a una cosa scritta, sia pure rinviante direttamente ai fatti vissuti. La ragione è che gli altri «diari» — veri, o finti per finzione letteraria - rimandano ai fatti ponendone i problemi e rivelandone le eventuali soluzioni. Anche in questo di Strindberg c'è *in* parte questo rimando ai fatti e alla loro problematicità.

Solo che qui è tutto sbagliato: ma non per volontà dell'autore (che poteva giocare a fare l'ingenuo, l'incapace), bensì per sua impotenza: una oggettiva, reale, storica impotenza a capire quei fatti e a interpretarli in qualche modo.

Perciò tutta l'intera lettura di *Inferno* consiste nell'operazione continua e affannosa di sostituire la nostra coscienza dei fatti a quella dell'autore, che di quei fatti ha una coscienza del tutto inattendibile. In termini elementari, il primo problema che la nostra coscienza si pone -sostituendosi a quella dell'autore — è: Strindberg è pazzo o finge la pazzia, dominando quel tanto di clinicamente patologico che c'è nella sua mania di persecuzione? O, se è pazzo, perché lo è?

Strindberg non è completamente ignaro di questi problemi essenziali e primi: parla, a proposito di se stesso, in quattro o cinque occasioni, di pazzia (e di mania di persecuzione, in prima istanza): un motivo ricorrente, sia pure in modo quasi inafferrabile, appena adombrato, è quello del manicomio (come possibilità di esservi ricoverato — il che è detto con una certa calma imparziale e un certo umorismo — o come «immagine» ossessiva — egli spesso adocchia da lontano dei manicomi, passeggiandovi nei dintorni - ed ecco uno «sguardo» di grande qualità letteraria).

Ora il punto è questo: i libri (o diari) di malati che non sanno o sanno male di esserlo, non sono pochi, ma rientrano tutti regolarmente nelle categorie dei prodotti letterari o comunque scritti. Perché questo di Strindberg è così speciale? Perché la sua pazzia sembra così particolarmente interessante, tanto da superare l'interesse della lettura e da trasformare il lettore in un diagnostico che vive, attraverso la lettura, la pazzia dell'ammalato? Perché l'incoscienza che Pammalato ha del proprio male, nel caso di Strindberg, ci sembra così scandalosa?

Risponderei paradossalmente a questa domanda così: perché tutti i malati di mente che hanno scritto libri su di sé, hanno scritto o prima o dopo Freud: la coscienza del proprio male era quindi o preistorica (cioè apparteneva a una cultura psicologica arcaica o tradizionale) oppure era attuale (cioè teneva conto, direttamente o indirettamente, di Freud). Strindberg è vissuto, biograficamente e soprattutto culturalmente, in un momento storico in cui Freud era già

maturato (egli, credo, aveva cominciato in quegli anni, o poco dopo, le sue ricerche sull'isteria — e che materiale prezioso gli avrebbe offerto questo libro!) Paradossalmente risulta dunque assurdo che un uomo della cultura di Strindberg non conosca Freud! Tutte le premesse culturali e storiche *volevano* che Strindberg conoscesse almeno i fondamenti più rudimentali della psicanalisi: e ci sembra inammissibile e ridicolo che egli non sia in grado di interpretare il caso di isteria di un suo amico (ma egli, in qualche occasione, non riferisce ad amici non meglio identificati qualcuno dei suoi sintomi?), il quale, dopo una giovinezza casta, al primo contatto sessuale con una prostituta, ha cominciato a credere, soffrendo orribilmente, di essere morto, fino a emanare obbiettivamente puzza di cadavere, e lanciando insulti e bestemmie contro la madre che fino a quel punto aveva adorato da figlio modello.

Il caso - per noi, che non riusciamo a non sentirci contemporanei di un uomo letterariamente così intelligente e moderno come Strindberg - è di una schematicità da laboratorio. Com'è mai possibile che Strindberg lo interpretasse in chiave stupidamente religiosa e occultistica?

Ed ecco l'altro punto: va bene, Strindberg non poteva conoscere Freud per la buona ragione che è vissuto prima di lui, ma è possibile che un uomo dell'Intelligenza di Strindberg potesse ridursi a prendere sul serio l'occultismo e altre sofie di questo genere? Oppure che riducesse il problema religioso al livello di una donnetta austriaca come sua suocera, che lo mescolava con antiche superstizioni e con una teologia spiritualistica ed edificante?

C'è da dedurre, dunque, che Strindberg non fosse un uomo veramente colto, e che probabilmente, di conseguenza, anche se avesse potuto conoscere il quasi contemporaneo Freud, avrebbe fatto fare alla psicanalisi la fine che ha fatto fare alla religione. C'è in Strindberg quel fondo di cattiva cultura, imbarazzante e un po' ripugnante, che c'è in certi autodidatti. D'altra parte, fin dalle prime pagine di questo libro, sconfinato sia nel senso della lunghezza (ci si mette un'intera epoca della propria vita a leggerlo!) sia nel senso della larghezza e della profondità, si ha l'impressione di essere di fronte alla scrittura di un uomo geniale ma non di un grande scrittore: la sua straordinaria abilità ha qualcosa di troppo scorrevole e

prorompente che è proprio della chiacchiera affascinante dei talenti che — come si usa dire con odioso termine romano — sono un po' «fasulli», cioè, in sostanza, un po' fuori dalla cultura reale, e quindi dalla realtà.

Per le prime cinquanta-cento pagine del libro, insieme all'ammirazione per la straordinaria «forma» di questo diario, e alle pagine così sciolte sia nelle descrizioni che nelle improvvise, sorprendenti considerazioni morali, non si può provare un senso, più che di pietà, di pena, per questo disgraziato che soffre le più elementari e comuni sofferenze della pazzia clinica (insonnie, sensi di soffocamento, impressioni di scariche elettriche nel corpo, ossessioni di rumori sulla testa, paura di essere perseguitato e ucciso da forze occulte oppure da disgraziate persone reali, penosamente degradate a ruolo di assassini, ecc. ecc.), a cui va aggiunta la mania dell'alchimia, la medioevale ricerca della fabbricazione dell'oro in laboratorio! (Eppure la preparazione scientifica di Strindberg era notevole: le pagine sugli insetti, sugli uccelli, sui fiori, sui minerali sono bellissime). È per questo straziante senso di pena, in realtà, che non si può umanamente leggere questa opera come un'opera letteraria e neanche come un documento: la follia di Strindberg è lì, in fieri, davanti ai nostri occhi, nuda e orribile, nella sua fatale banalità che fa di Strindberg un pazzo uguale a tutti gli altri (non c'è niente di più stereotipo della pazzia). Non possiamo considerarla come un fatto documentato, cioè finito. Tanto più che il libro consiste proprio - come l'esperienza che immagino si abbia vivendo quotidianamente con un malato di mente - in una serie di miglioramenti e di ricadute, non c'è pagina lucida, intelligente, pervasa di un post-romantico umorismo, radicato e civilmente abitudinario, che non sia seguita da una pagina che fa cascare le braccia, e in cui la pazzia, che pareva svanita come un brutto sogno, ritorni spaventosamente uguale a se stessa, immedicabile.

Ora, io uso la parola «pazzia» in senso convenzionale e di comodo. La «pazzia» non esiste: esiste una condizione umana che è particolare rispetto alla «normalità» che a sua volta non esiste. Qual è dunque la particolarità della condizione umana di Strindberg? Non sono un medico, ma posso ammassare la seguente serie di dati: un rapporto tragico con la propria

madre (di cui Strindberg, nel libro non parla *mai*), la quale era una ebrea (del suo sangue in parte ebreo, ancora, Strindberg non parla *mai*); la misoginia (di cui Strindberg parla in modo incoerente, annettendola non si sa se all'ideologia della sua rivolta giovanile o all'ideologia reazionaria fallita del momento in cui scrive - quarantotto anni) ; l'omoerotia (che lo fa vivere praticamente sempre con uomini giovani, eternamente nei caffè letterari, a chiacchierare, con l'esibizionistico gusto dello scandalo — un po' come recentemente, per esempio, Gombrowicz - che è discepolo di quel Przybyszewski che col nome di Popoffsky è uno dei «persecutori» mitteleuropei di Strindberg); il bisogno dell'esilio e della solitudine come gratificazione dolorosa del proprio narcisismo. Tutto questo ha creato dei sintomi di schizofrenia. Ma non basta a spiegare la forma psicotica che essa ha raggiunto. Il fondo di Strindberg è impenetrabile e terribile (non ho letto il libro di Jaspers né quello di Brandell - citati da Luciano Codignola nel suo bel saggio che accompagna *Inferno* - sul caso clinico di Strindberg), ma non credo che essi abbiano potuto ignorare i due punti fondamentali costituiti da una repressione moralistica particolarmente feroce nella Svezia di quegli anni, che ha determinato in Strindberg e nei suoi amici (e quasi complici!) un senso di colpa come io non ne conosco di uguali; e l'omosessualità repressa. Su questa, Strindberg parla quasi per caso, ma in pagine d'una estrema violenza rivelatrice. È per caso, inopinatamente, che egli ricorda — rabbrivendo di orrore - le esperienze omosessuali in un orfanotrofio, quand'era ragazzino: è una pagina «unica» nel libro, che, in un contesto letterario, si presenta quasi come un «lapsus» o un pezzo di scrittura automatica. Ci sono due righe, altrettanto uniche, in cui Strindberg dice che un amico aveva diagnosticato in lui l'omosessualità e che da allora egli sorvegliava continuamente i suoi stimoli sessuali (operazione dunque che ha avuto una durata e una lunga continuità, sempre taciuta); c'è inoltre la storia del suo amico Benoit, non meglio identificato, che è un altro caso clinico di omosessualità repressa, da laboratorio. Tutto questo è ammassato nell'ultima parte del libro, e, subito dopo, ancora in un inconscio impulso automatico, per dire che Dio avrebbe dovuto distruggere il mondo, Strindberg aggiunge «come Sodoma». Questa omosessualità latente e probabilmente

senza possibilità di sbocchi, perché poi in realtà Strindberg amava fisicamente le donne (ma per fuggirle sistematicamente subito) era dentro di lui come a creare ulteriore confusione, palude velenosa tra le paludi velenose del suo profondo, caos nel caos. Forse era questa estrema complessità di mali a creare un certo equilibrio, e a preservare Strindberg dal ricovero in manicomio, isolando i sintomi più pericolosi, e riducendoli a «sindromi» ricorrenti ma passeggiare: senza naturalmente contare la sua cultura, per quanto tarata, che gli consentiva la riflessione, anche se aberrante, su sé, e soprattutto l'abitudine al distacco e all'umorismo. Tutto *Inferno* dovrebbe essere il diario di un'esperienza religiosa: il passaggio dall'ateismo progressista di gioventù, all'occultismo, alla religiosità di tipo indiano (che lo rende oggi attuale), allo spiritismo, al misticismo swedenborghiano, e infine alla conversione (non attuata mai definitivamente) al cattolicesimo come «religione degli avi». A me sembra — malgrado l'immediata, susseguente ricaduta clinica alla mania religiosa - che il libro si concluda a pagina 356-57, con un ritorno lucido e irrefutabile al laicismo e alla ragione. Posizione che Strindberg non aveva mai, io credo, sostanzialmente abbandonato: l'esperienza religiosa di cui parla ha la miseria, la meschinità e la volgarità che caratterizzano i sintomi clinici della follia. Non si riesce mai per un momento a prenderla sul serio, fa soltanto pena. Non per niente poi Strindberg, formalmente guarito (ma la guarigione non esiste, come non esistono la pazzia e la normalità) avrebbe continuato a scrivere, e probabilmente a scrivere le sue opere migliori.

27 maggio 1973

[Gadda è morto]

Gadda è morto, e io sono pregato di farne un epicedio. Ho gli occhi asciutti, poco dolore. Probabilmente abbiamo avuto da lui tutto quello che dovevamo avere. E la sua morte ci mette anche in questo — nei suoi riguardi — la coscienza in pace. D'altra parte, forse noi, a nostra volta, avremmo avuto qualcosa da dare a lui, e in tal caso sarebbe più grave che la nostra coscienza si sentisse assolta dal ritiro di Gadda da questa vita. Ma io credo che Gadda, in realtà, non volesse niente da nessuno. Spesso si lamentava di non ricevere, di avere bisogno di informazioni, di aiuti, di compagnia, di affetto, di amore. Ma in realtà non era vero. O era vero in un luogo più profondo della sua anima, la dove un passeggero amico come me non poteva essere che impotente.

Questa sua mancanza del bisogno di altri, questa sua autosufficienza nella solitudine, e il suo bisogno, sconfinato, di solitudine, fanno sì che ora la sua morte non dia dolore, a nessuno: è questo un modo stupendo di morire. Non scomodare con faticosi pianti e sospiri parenti, amici e conoscenti. Togliere, letteralmente, il disturbo: che è stata l'aspirazione continua, affannosa e buffa di Gadda. Quando era vicino, presente, egli cercava di volatilizzarsi, farsi piccino, sparire. La cosa era, appunto, buffa, in un uomo grosso come lui. Spesso, per attuare questa sua aspirazione, abbassava gli occhi; e se ne stava così, con le grosse palpebre chiuse, la bocca smorta, le mascelle cascanti, nel loro colore rossiccio dei golosi; magari con le mani intrecciate sopra la pancia. Un penitente, disperatamente contrito, con la testa china o reclinata, gli occhi rivolti a terra, in attesa che finalmente un boia, per ordine delle venerate autorità, prendesse tra le sue braccia quel corpaccione come fosse un corpicino e lo portasse al meritato patibolo.

Il disprezzo fisico che Gadda aveva verso di sé era un

fenomeno psicologico di rara potenza comica; se in un rapporto col suo interlocutore ciò che fatalmente nasceva in lui era il desiderio di lasciare tutto lo spazio all'altro, e lui ritirarsi ai margini, magari, appunto sparire, ciò che in compenso nasceva nell'interlocutore, altrettanto fatalmente, era un desiderio manigoldo e irresistibile di essere allegro, ferocemente pieno di vita e di vitalità. Quasi per una legge fisica: la quantità del mondo cui Gadda rinunciava veniva annessa dall'altro, il quale di conseguenza era regolarmente preso da un ilare ottimismo, da un'illimitata fiducia in se stesso.

Ora che Gadda si è ritirato definitivamente, voltando le sue spalle curve, e incamminandosi per una strada che lui ha sempre saputo bene, c'è in chi resta una vera e propria esplosione di vitalità. Sì, la morte di Gadda dà una strana certezza di pace: non solo perché è oggettivamente la morte di un uomo molto vecchio che si è meravigliosamente adempiuto - e con una vitalità reale, confronto a cui quella dei suoi vari interlocutori fa ridere — ma, appunto, perché il modo che Gadda aveva di cedere il posto agli altri era buffo. La persona fisica di Gadda aveva la qualità dei grandi attori comici, consistente nell'alludere, o ammiccare, con una misteriosa luce negli occhi, al proprio «cliché», ossia alla propria miseria fisica, al proprio aspetto ridicolo, e, insieme, al proprio modo di arrangiarsi nella vita, sia furbescamente, sia rinunciatariamente. Un «eccomi qui» come versione buffa dell'«ecce homo».

Naturalmente il grande attore comico cui Gadda può metaforicamente assomigliare è un attore dove predomini una forma di espressività di miseria psicologica, che susciti l'ilarità degli altri, o perché la compatiscono o perché se ne ritengono al riparo. Non si potrebbe mai pensare a Chariot, ma se mai sacrilegamente a Sordi.

Nato per non essere mai giovane, ma o bebé o vecchio, Gadda conosceva con spaventosa lucidità questo suo destino fisico e psicologico. La sua grande cultura gli ha impedito che questa fosse una tragedia, e ha trasformato la paura e la vigliaccheria in una specie di alto spavento cosmico, e questo è poi stato visto da lui comicamente. La saggezza adulta è stata da Gadda raggiunta attraverso la cultura: altrimenti, forse, il

terrore di non saper e di non poter raggiungerla, avrebbe fatto di lui un relitto: un rampollo degenerare di una borghesia altrimenti degenerata. Ma l'ansia terribile di comportarsi e pensare con la forza adulta di un grande borghese professionista e magari benpensante, ha potuto in realtà attuarsi attraverso le vie scandalose della cultura.

C'era in Gadda una sconfinata competenza delle cose del mondo, pratiche e teoretiche. Ma non avulse dalla realtà. Tutto crollava solo al momento dell'azione. Allora prevaleva il suo grande rifiuto. E cominciava la sua vendetta. Ma era la vendetta contro la società cattiva di un uomo buono. E, infatti, se di uno scrittore si può dare, per eccellenza, la definizione che si può dare di tutti gli scrittori, cioè «buffone di corte», questo è proprio Gadda. Ma curioso: alla fine chi ci rimette è la corte. Il buffone - senza temere, *se non a parole*, il ridicolo — si è fatto un severo e quasi santo campione della sconfitta e della vergogna della corte.

Non c'è stata critica più definitiva alle istituzioni che quella di questo uomo di destra. E non dall'interno delle istituzioni, come egli forse si illudeva di fare (o, da grande attore comico, fingeva di illudersi), bensì da un luogo esterno di castigo o di esilio. Così egli ha ripercorso non solo l'Italia fascista e borghese di oggi, nei suoi luoghi deputati; ma anche tutta la sua storia. Perché ogni suo intervento linguistico su un fatto di oggi presupponeva l'intera stratificazione della storia di una lingua, la cui caratteristica è sempre stata la fissazione, la conservazione per accumulo di forme concorrenti, e - per grande fortuna di Gadda — l'espressività.

In ogni frase di Gadda si può vedere un fulmineo compendio della storia linguistica — e quindi della storia *tout court* - d'Italia. C'è il Trecento, il Rinascimento, il barocco, il classicismo, il romanticismo e il Novecento: magari in sei righe. Ma lo spirito comico che presiede il giudizio che Gadda dà su di sé, presiede anche il giudizio che egli dà su tale storia: perché tutto è citato in funzione comica: lo stile sublime è attinto in pochi momenti, ma sempre con segnalazioni indubitabili di scetticismo, come un dovere ottemperato con tocchi di maestro, che lo fa con *souplesse*, tagliando corto subito: uno straziante intervento d'archi che subito si dilegua.

Forse la più grande grandezza di Gadda è consistita nel

rendere comica anche la tenerezza — di cui la sua anima ferita, anzi, piagata, doveva poi essere piena. Egli in tutta la sua vita non è stato sentimentale mai, neanche un momento.

3 giugno 1973

Dario Bellezza, *Il carnefice*

A pagina 154 de *Il carnefice*, cioè tre pagine prima della fine, l'autore esclama trionfalmente, anzi, nei limiti consentiti dallo stile, trionfalicamente: «Tutti quelli che hanno parlato di sé, miei cari, sempre hanno dato una camuffata versione dei loro piani o intenti, anche nel rigore spietato del masochismo: sono stati pieni di riguardo, insomma, per il loro io sbudellato alquanto; io invece lo so di tramortirmi nella confessione piena: di chi è incapace, certo, di uccidere, cerca di essere un'anima brutta, e non finge di farsi pisciare addosso».

Tutto un libro è stato scritto quasi esclusivamente per dimostrare questo. Che però è poi vero solo in parte. La confessione piena non c'è: anzi, si tratta di una confessione particolarmente selettiva e parziale. Se non c'è riguardo per la propria persona, c'è però una forma aberrante di narcisismo che provvede, sia pure «negativamente», a dare i risarcimenti di solito ottenuti attraverso il riguardo, o rispetto, per se stessi; l'incapacità a uccidere (che Dario Bellezza si attribuisce non si sa se come merito o come demerito) è un fatto irrilevante pressoché enfatico. Restano due verità, di cui una (il farsi pisciare addosso) vale ciò che vale, è un fatto, e come tale ha tutti i significati che gli si vogliono annettere; l'altra (essere un'«anima brutta») è invece significativa, e può ben servire al critico che ha bisogno di ragionevolezza e di comodità, per definire questo libro che l'ha scandalizzato.

Bellezza si presenta ossessivamente per tutto il libro come un'«anima brutta»: fa, cioè, dell'idealismo. La mimesi scorre attraverso queste pagine in prosa «attica», troppo intense, come un brodo ristretto e salato, fluendovi innocentemente, quasi inavvertita: mimesi di che? Di due persone: un predicatore seicentesco, controriformista, che se è perfettamente ortodosso nella sua orrida teodicea, è però manicheo fino ai limiti dell'eresia nel distinguere il bene dal

male, la virtù dal vizio; e un vecchio borghese benpensante, del tutto simile al predicatore, ma un po' meno drastico almeno linguisticamente, tanto da poter per esempio rivolgersi agli altri chiamandoli «miei cari», dire «il mio io sbudellato alquanto», o «nessuno ci capirà mai niente in quel guazzabuglio che è il cuore umano» ecc. Nella ferocia del linguaggio-linciaggio controriformistico da collegio retto da rettori sadici, viene immesso insomma un po' di cinismo sempre di stretta osservanza cattolica; e l'humour non sempre nero o nerissimo dei borghesi che pur essendo volti altrove accettano quel cattolicesimo che dopotutto è ancora così necessario al prestigio.

Dunque, o con rabbia quaresimalistica o con ironia bonacciona, Bellezza non fa altro che parlare del proprio *vizio*. E penso a un racconto che fa spesso Moravia a proposito della Cianciulli: costei, parlando in tribunale delle proprie imprese omicide, diceva: «Io mi preparavo con una scure, o un coltello, dietro la porta, e quando la *povera vittima* entrava...» Meravigliosa, innocente dissociazione! Come si considerava remota la Cianciulli dal lezzo di macello in cui viveva! Parlando eternamente di «vizio», Bellezza crea il «lezzo del vizio», ma in conclusione, come la Cianciulli, se ne distacca. La sua tecnica è quella di anticipare il giudizio del lettore che è il vero moralista (secondo Bellezza), prendendo il suo posto nel pronunciare la condanna. E perciò evitandola. Non ha calcolato però, Bellezza, che il lettore si sarebbe adontato per questa invasione del campo della sua competenza, e si sarebbe vendicato di ciò trovandosi, d'improvviso, immensamente tollerante. Minimizzando quindi l'orrore del vizio, e il valore della confessione piena. Anziché essere un libello contro il vizio, questo libro era nato in realtà per essere un manuale del vizio. E il critico osa sperare che prima o poi Bellezza abbia il coraggio di scriverlo : ché solo in tal caso il lettore finirà col pronunciare contro Bellezza la condanna che Bellezza vuole. Adesso, se da parte del lettore «anticipato», viene una condanna, è condanna di delusione e monotonia. Del resto è naturale che sul piano moralistico in cui Bellezza ingenuamente si è messo, valgano le sole soluzioni pragmatiche: se l'autore sa che la sua vita è fondata sul vizio, e si condanna per questo, la cosa più noiosa è non saper farci

niente. Non c'è grandezza in un vizio che continua a essere praticato benché condannato: questa è semplicemente la normalità.

Uno dei motivi ricorrenti di questo diario accorciato, senza date, è la condanna della tolleranza (quella per cui si uccide il protagonista de *Il libro bianco* di Cocteau) : ma questo è proprio il libro che provoca la tolleranza, istituendo, nel 1973, un dilemma risolto a priori: il perdono (annoiato) o il rogo. Sinceramente non riesco a vedere Bellezza bruciato vivo a Campo dei Fiori: ma immagino a fatica anche una denuncia contro questo romanzo per immoralità o oscenità. Esso cadrà, appunto, nel vuoto umiliante creato dalla tolleranza. Ma è il continuo esorcismo che il Bellezza fa contro il male, da lui descritto con luciferina sciattezza, che determina questa caduta. Sembra assurdo che ancor oggi una educazione cattolica in un collegio di preti, possa causare un simile sentimento di colpa. L'aspetto fenomenale di questo piccolo libro consiste proprio in questo (ed è questo che scandalizza!): il sentimento di colpa, la certezza del male. Per quale ragione Bellezza considera la sua omosessualità un vizio, una colpa, un male, ma non episodicamente, bensì nel suo insieme, in quel tutto che essa è dilagando come una tabe sull'esistenza?

Non c'è risposta a questa domanda. Oppure Bellezza commette un errore totale: egli vive il vizio, la colpa, il male: ma questo vizio, questa colpa, questo male non sono nell'omosessualità, bensì in qualcos'altro, che Bellezza non riesce a individuare; e si accontenta della prima spiegazione, che è appunto quella dell'omosessualità. La quale dunque fa le spese di un dolore e di uno schifo che probabilmente dovrebbero essere destinati a quel qualcos'altro che Bellezza non sa o non vuol sapere.

Ora, secondo noi, quel «qualcos'altro» è semplicemente il sentimento di colpa rimasto senza ragione di essere, sia per l'apporto delle scienze umane che hanno sostituito il confessionale nel nostro equilibrio interiore, sia per il clima di tolleranza che si è creato moralmente intorno alle fonti di tale senso di colpa (non importa se poi, *in pratica*, questa tolleranza è atroce). La tabe, la lebbra (son parole di Bellezza) che avvolgono corporalmente l'autore non nascono dalle possibili e classiche ragioni del senso di colpa, ma dal senso di

colpa stesso: che è di per sé colpevole.

Detto questo (trascinati dal libro scritto non da una anima brutta ma dal contrario di un'anima bella), bisognerà dire cos'è questo libro: è, ripeto, un diario slegato dal tempo, senza date (o con labili legami a un tempo visto come monotono mulinello). Esso è follemente «parziale». Riduce tutto a un rapporto cosmico e pettegolo «di quartiere» tra una dozzina di persone: due invertiti, la Santa e la Dies Irae, due delinquenti Luiso e Terenci, alcuni ragazzini marchettari e drogati, e un amore, Arturo (lo stesso che con altro nome appare nel libro precedente di Bellezza, *Lettere da Sodoma*). La Santa e Dies Irae tirano all'ambiguità, non soltanto in quanto androgeni o ginandri, ma anche per la polivalenza «a chiave» delle persone reali a cui si riferiscono; Luiso e Terenci hanno qualche palpitazione metafisica (due Angeli Sterminatori?) I fondali sono piazza Navona, qualche vicolo intorno a Campo dei Fiori, il Colosseo, Ostia e Sabaudia: fondali viventi, orrendamente, tiepidamente, stupendamente palpitanti di vita (cfr. pp. 103, 116, 122). Bellezza che è un vero scrittore sa, sa sempre, che ciò che conta è il concreto: così che la sua lagna romanesca sulla propria mancanza di ogni «legge morale» (mentre invece non c'è scrittore oggi in Italia in cui viga con tanta freschezza la decrepita legge morale del cattolicesimo più nero), è sempre corretta dal «particolare», desunto dalla vita quotidiana che è la sola a consentire un po' di pace: un piatto di lenticchie, un tè (mentre i «particolari» desunti dalla vita sessuale sono sempre frenetici, benché, intendiamoci, perfettamente reali: il fatto è che son sempre visti come laidi e casuali: tutta la vita è in loro funzione, ma poi quando finalmente si realizzano, vengono di colpo deprezzati e gettati via, come se non contassero nulla, fossero puri incidenti). Tutto questo «insieme» ben selezionato e ristretto di cose, avviene totalmente senza prospettive: tutto è ammassato e disposto frontalmente, in un completo appiattimento e livellamento dei significati e dei valori. Poiché si tratta dell'obiettivo di un poeta — che sa sempre cogliere, magari demoniacamente, il reale delle cose — quando tale obiettivo si punta su un personaggio, un oggetto, un'ora, un luogo, non può che determinarli con precisione e evidenza: ma subito li abbandona, senza preferenza per altro o senza stanchezza per

essi: segue, semplicemente, lo svolgimento del tempo come ingorgo che risucchia verso un decesso contemporaneo alla vita. L'ambizione stilistica del libro - la sua progettazione, come si usa dire, tecnicizzando disinvoltamente la letteratura - deriva da questo: il tempo non è una successione ma un ammasso, una mano che disegna sempre sullo stesso foglio senza cancellare nulla. La continuità è assicurata dall'assenza di ogni valore determinata dalla caduta dei valori cattolici del bene e del male. Stando così le cose, la vita è dunque magma. Ma poiché anche il magma ha una sua forma, ecco che Bellezza puntigliosamente cerca di distruggere anche la forma del magma, facendo del magma poltiglia. Ma in ciò è messo in scacco dalla sua stessa natura di scrittore, in cui il senso della forma è invincibile. Così, apprestata la poltiglia ecco da questa poltiglia filtrare nettari e narcotici di grande qualità. Come la sete di vita - in questo clericale ingordo - è ben più forte di ogni sofisma di morte, così il senso della forma è più forte della scandalosa e insincera voglia di distruggerla.

17 giugno 1973

Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*

Aldo Pomini, *Il ballo dei pescicani*

Einaudi ha pubblicato recentemente tra gli altri, tre libri piuttosto straordinari, che straordinariamente si integrano l'un l'altro. Il primo è *Il libro dei vagabondi* a cura di Piero Camporesi. Si tratta di una specie di antologia sommaria e al tempo stesso vasta ed esauriente della «pitocologia» rinascimentale, dalla fine del '400 alla fine del '600. Opera centrale è lo *Spéculum cerretanorum* di Teseo Pini: un referto sui «cerretani» ossia i miserabili, originari secondo il mito da Cerreto, che andavano mendicando e truffando per l'Italia, anzi per l'Europa, secondo l'antica tradizione medioevale. Questo *Spéculum* è stato poi ripreso, tradotto, riadattato circa un secolo e mezzo dopo dal Friaroro con il titolo di *Il vagabondo*: in ambedue le opere, l'originale e la seriore, uno dei problemi centrali è il problema linguistico, ossia la «lingua zerga», adoperata da questi «esclusi» o «autoesclusi». Perciò il Camporesi vi ha aggiunto altri documenti, *Nota di parole e frasi furbesche di mano di Luigi Pulci*, *Vocabolarietto furbesco*, *Modo nuovo de intendere la lingua zerga*, *Le jargon de l'argot*, *Il furbesco milanese*. La cosa più notevole di questo libro è comunque l'introduzione del curatore, un po' pedantesca, un po' folle, che accumula però una congerie di informazioni di prima mano. Ne risulta addirittura un'ottica storica nuova per contemplare il mondo del passato, e ciò che ne resta nel presente. Una specie di *Storia della società povera*, come parodia della società dominante e costituita, sua contraddizione permanente e irriducibile in termini abitudinari. Tutto si può dire di questi «bianti», fuori che «perché» hanno scelto di esserlo. Ciò resta totalmente oscuro e come impagabile. Un puro dato di fatto. Il condizionamento della povertà? Certo, certo. Ma tra due «poveri», uno resta e uno se ne va. Uno è preso dall'ansia

dell'immobilità, l'altro dall'ansia del muoversi. La maggioranza, anzi, è sedentaria. Si potrebbe tracciare uno schema in cui le istituzioni (politiche, economiche, religiose) coincidono con la sedentarietà: le eresie e le infrazioni di tali istituzioni si identificano col vagabondaggio. «Cur stamus? Cur non imus?», è insieme il motto del bandito e dello scienziato, del reietto e del poeta. E i sedentari si scandalizzano, perpetuando da una generazione all'altra gli istituti.

Cosa c'è di peggio dunque che il carcere, cioè l'immobilità coatta e perfetta, per punire coloro che sono spinti ossessivamente, come in un «raptus», dalla «cura vagandi»? Sulle carceri sono usciti recentemente molti libri, sia autobiografici che saggistici: ma il più bello è certo questo einaudiano, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, a cura di Irene Invernizzi. L'autrice, che ha steso questo libro in collaborazione «collettiva» con un gruppo di «Lotta Continua», non ha certo il distacco scientifico di Camporesi: essa è presa e quasi soffocata dalla sua ansietà contestatrice e attualistica: le prigioni sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione, in realtà sono scuole di rivoluzione. Forse non è così, o non è ancora così. Certo è solo che sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione: o che semmai sono scuole di ulteriore e più raffinata delinquenza (soccorsa dalla morale borghese, che sembra fatta apposta per creare alibi e mistificazioni psicologiche ai delinquenti). Ma ciò che conta in questo libro è la documentazione esistenziale - anche se diretta dall'alto dall'autrice - che si pone in sostanza il problema: chi è il delinquente? Perché lo è? Anche in questo libro, però, come in quello a cura del Camporesi, questa domanda resta senza risposta. O ha una risposta convenzionale: il condizionamento sociale.

E veniamo al libro di cui in realtà voglio parlare, *Il ballo dei pescicani* di Aldo Pomini, Aldo Pomini è nato nel 1913 in un paesetto piemontese di vaga memoria pavesiana; alla morte del padre, nel 1919 emigra in Francia, a Tolone. Sua madre, malata, lavora per mantenere la piccola poverissima famiglia. È dunque il condizionamento sociale allo stato puro, quasi da laboratorio, per la nascita di un delinquente. Ma l'alternativa c'era: quella che il piccolo Aldo diventasse un cosiddetto onesto lavoratore, oppure perché no, un lavoratore

rivoluzionario. Ed era appunto a diventare tale che tutto pareva per lui predisposto. Egli va a fare il chierichetto presso certi preti, e a tredici anni già mantiene la famiglia lavorando come un uomo. Ma non è tipo da sagrestia, lui. È alto, forte, bello, aggressivo, vitale. Gli piace lo sport: per un pelo non diviene un corridore ciclista (e doveva averne la taglia e la classe). Aveva inoltre un forte senso dei propri diritti salariali: di fronte ai suoi «padroni» egli si comportava sempre secondo un codice naturale di sfida e di aggressività coraggiose e giuste. Ma egli, come?, quando?, con che riflessi nel suo carattere?, conosce Albert, e con Albert la strada. Era fatale che fosse così. Parallelamente alla crescita di un uomo, saldo, forte, limpido, capace di produrre lavoro, si ha la crescita di un altro uomo, misterioso, che ama misteriosamente qualcos'altro che ciò che la vita gli offre come diritto e come dovere, come ingiustizia e come volontà di giustizia. La strada, la via, o «bia»: Aldo ha la vocazione del «biantè», ha l'ansia dell'andare, ma naturalmente non lo sa, non la vive. Ne è saputo, ne è vissuto. E poiché la vocazione, che nasce in pieghe inesplorate del carattere, addita mete che generalmente non hanno ancora nome, ecco che Aldo, in compagnia di Albert, va verso quelle mete. Anche se non lo sa, le sceglie. La sua famiglia e il suo ambiente originale, che è quello contadino piemontese, fanno sì che la sua ottica sulla vita sia previdente, giudiziosa. E allora perché egli comincia con qualche furtarello per la strada, seguendo Albert? Egli — commemoratore di se stesso nel suo lungo memoriale in lingua zerga - non lo dice, non si sogna neanche di dirlo. Lo dà. Così come dà la sua decisione di fare una rapina a mano armata, sempre con Albert. Non è, probabilmente, che egli non voglia dare spiegazioni: solo non sa o non può darle. E forse nessuno al suo posto. Ripeto, è una storia che si svolge dapprima parallela alla storia della sua coscienza, prendendone poi pian piano il posto. È la nascita e lo sviluppo di un dato misterioso, insito in lui: è, in fondo, la sua libertà. Infatti non lo amiamo tanto quando fa le sue considerazioni sul bene e sul male, imparate probabilmente da sua madre (la cui morte è stata per lui un trauma determinante), ma lo amiamo piuttosto quando se ne dimentica, tutt'a un tratto, e quasi impudentemente. Quando ci mette di fronte al fatto compiuto del suo delinquere (molto

modesto, tuttavia).

Quel famoso tentativo di rapina a mano armata gli è andato male: i due, Aldo e Albert, sono scappati, hanno vagato per le strade polverose, sono saliti su una corriera, e lì, hanno finito col consegnare le armi a un « flic » che le ha prese «con un sospiro». Tutto ciò che vi hanno guadagnato sono stati cinque anni di reclusione nella Guyana francese, più cinque anni di residenza coatta sempre in Guyana. Comincia dunque il lungo calvario carcerario di Aldo, diciannovenne. In lui l'esperienza del carcere viene però a coincidere con l'esperienza della vita. A diciannove anni tutto è conoscibile, non c'è che il conoscibile. Che importa se il conoscibile è una serie di prigionieri coi loro secondini e i loro delinquenti? Lo sguardo innocente di Aldo se ne impadronisce avidamente, con una infantile sete di vita, mascherata dall'arte, appresa fin da bambino, della difesa, e quindi del furbesco. Ma qui Aldo non eccede. Del comportamento malandrino e dell'espressività gergale fa un uso strettamente economico ed essenziale. Egli è un giovane forte e coraggioso: la sua semplice fisicità gli garantisce una certa zona di pace. Inoltre del mondo dei cattivi egli non accetta tutto: la parte materna del suo carattere (contadina) preserva in lui un inalterato amore per il lavoro. Ciò lo distingue in maniera molto netta dal «picaro», o «pitocco», o «malandrino», o, come lo chiamiamo noi borghesi, «bandito» o «delinquente». Con questa figura, che è la figura che in tutta la storia umana è l'unica a contrapporsi alla figura classica dell'uomo, egli ha in comune solo l'ansia del muoversi, e quindi dello stare ai margini della società, là dove vaga appunto la «società fluttuante» dei poveri che «hanno scelto» di vivere fuori o contro la legge. L'essere spedito in Guyana non sembra un gran dolore per Aldo : è dopotutto un gran viaggio. Egli ha stilato col suo avvocato e col direttore del suo primo carcere, due domande di grazia: ma quando questa non gli è concessa, non sembra prendersela troppo; e via in Guyana! La sua descrizione delle carceri mette in luce cose atroci : e tuttavia pare opporsi in nome della vita a chi di tale atrocità fa un tutto. La vita in lui prevale; nel carcere ci si adatta, nasce una piccola comunità, comunque, con l'assolutezza che può essere di qualunque altra comunità. Il codice — vissuto poi con l'ardore vitale di un diciannovenne particolarmente forte -

accoglie ed esorcizza ogni violenza, rendendola aprioristica. La Guyana è un «altrove» ai margini della Grande Società, non tuttavia dimenticata. Era quello che Aldo Pomini voleva. C'è quasi un'ebbrezza in lui, nell'idea che il carcere consente la libertà dell'altrove e della lontananza, dell'irresponsabilità e di una forma reinventata di giustizia. Egli passa da un carcere all'altro, da un campo all'altro, lavorando, protestando, litigando, in quel mondo di lupi ululanti e rabbiosi, si arrangia a vivere e se la cava sempre con dignità. Il consuntivo alla fine della pena, è ottimistico. Comincia la residenza coatta, con l'attrattiva di una strana novità, quella del trovare liberamente un modo di vita. Frattanto Albert era morto (e anche qui non se ne dice nulla se non il dolore, come per la madre); un nuovo caro amico si fa largo nel cuore di Aldo, un algerino, un cabil, che faceva il secondino. Con l'aiuto di questo giovane cabil, Aldo si dà al contrabbando; e anche qui se la cava, tra i complici infidi e la Finanza in vena di «fair play». Poi l'evasione, per luoghi che Aldo sa favolosi. La Guyana, le Antille, Trinidad... Una prima volta viene ripreso, e rimesso in carcere (in Venezuela). La seconda volta riesce (veramente non si sa come) a raggiungere Haiti, dove scopre le donne, a sostituire la lunga omoerotia o complicità virile, come lunga postuma venerazione alla madre. Le donne lo involgariscono un po', ma non domano il suo spirito di picaro contadino, che ora lo spinge verso l'Italia (un bel momento: il 1939!) Così, per pura curiosità. Perché lui non è affatto fascista, e ha fatto a botte due o tre volte in prigione perché la sua italianità veniva confusa con la mussolinista. Inoltre ha avuto solo poche righe di interesse politico: e riguardano, con simpatia, un gruppo di prigionieri politici, degli operai comunisti. Appena arriva in Italia, viene preso per quello che è: un anarchico. Egli non lo ammette, a parole. Come non ammette la sua ispirata violenza. Ma in realtà ciò che l'esperienza del carcere gli ha insegnato, è stato proprio la rivolta individuale, l'ebbrezza della propria forza che vuole innocentemente giustizia e libertà, superate da quel qualcosa - che è indicibile — e che è una libertà ancora superiore alla libertà — la mancanza di orizzonti — la vivibilità infinita della vita — il silenzio dell'atto umano condannato. Per questa tensione morale, Aldo Pomini non è affatto un naïf: il suo mondo è tutto reale, plumbeo, grigio,

polveroso di realtà: non ci sono mai i bei colori puri della pittura su vetro o delle icone. C'è troppa vita perché ci sia spazio per la freddezza metafisica. L'autore irrompe sulle cose, ne ha sete. E aveva già scoperto fin dal tempo del suo soggiorno ad Haiti, a ventotto anni, che ci si può impadronire delle cose anche scrivendo. Restano delle commoventi pagine ingiallite e illeggibili, di cui il Pomini vecchio di oggi si è servito per queste sue memorie. Anche il linguaggio da «pasticheur per forza», non è eccessivamente curioso, non è cibo solo da buongustai, se non in tre o quattro luoghi in cui il gergo, il pasticcio ita-io-francese, le sgrammaticature, tessono stesure perfette (cfr. pp. 76-77). Nell'insieme ciò che di questo libro ha peso nella coscienza del lettore è la testimonianza diretta di quella psicologia proletaria, di cui il mondo borghese ha ancora paura (certamente non ameranno questo libro né i poveri focomelici di « Potere Operaio » né la maggioranza dei votanti, semi-idioti o semi-analfabeta, dei premi letterari).

24 giugno 1973

Lalla Romano, *L'ospite*

Una donna anziana è innamorata di un ragazzo molto più giovane di lei, il quale, però, è naturalmente, fatalmente, da sempre, innamorato di un'altra donna, più giovane, e la sua indifferenza è tanto più terribile quanto più egli nutre, per la donna anziana, affetto, condiscendenza, e anche, forse, disposizione all'amore.

La donna anziana non è presa da questo amore inaspettatamente: la sua riluttanza a una vita in comune con la giovane creatura che l'avrebbe fatta innamorare, era profetica («non fui mai tentata di pensare che occuparmi di Emiliano fosse la vita vera»): e questo perché essa aveva avuto in precedenza una esperienza perfettamente simile che l'aveva lasciata delusa, piena di una amarezza incancellabile, che aveva finito, forse, col diventare l'elemento essenziale e determinante della sua vita (tanto da essere, in fondo, la causa - come un tentativo di replica, o, inconsciamente, di verifica - di questo secondo amore).

Non si tratta dunque di un tradizionale triangolo borghese d'amore, ma, per così dire, di un rettangolo: perché la «quarta persona» è ancora presente, per quanto un po' in ombra (ma questo essere in ombra le dà un doloroso e ambiguo risalto).

L'amore che ha travolto la donna anziana per il giovane non è un amore platonico: è un amore completo, che comprende, dunque, i sensi e il sesso. E anche se non giunge mai al compimento naturale, alla congiunzione, esso ha però tutti i riconoscibili e incoercibili caratteri della passione.

Alla fine, Emiliano abbandona, per sempre, la donna anziana, e torna alla sua donna più giovane: ma questo, se è un dolore che determina in certo modo la fine della vita sentimentale della donna anziana, è anche, insieme, un addio del giovane alla sua gioventù, *per la quale soltanto la donna anziana l'ha amato*. Quella gioventù, su tutto, *era il solo valore*.

Questo è il riassunto del romanzo di Lalla Romano, *L'ospite*. E quanto ho detto, riassumendo, è ciò che conta. Ma vanno tuttavia aggiunti dei dettagli secondari.

La donna anziana innamorata del giovane è una nonna innamorata del suo nipotino, il quale, a sua volta, naturalmente, è innamorato della madre (senza patologia, con meravigliosa naturalezza); la quarta persona, in ombra -come in certi quadri che la protagonista conosce bene — è il figlio - il padre del bambino - oggetto del precedente amore finito infelicamente.

Che questi dati anagrafici abbiano una importanza secondaria è dimostrato dal fatto che l'interesse che il lettore ha per il libro, non è tanto per l'amore che lega la donna al giovane (la nonna al nipotino) quanto per gli effetti di questo amore. I quali sono, appunto, gli effetti di una passione, anche erotica.

L'azione si svolge a Torino, in una famiglia borghese agiata: ma non si tratta di una borghesia tradizionale e anonima, e quindi aggressiva. Si tratta di una borghesia di élite, differenziata dalla propria cultura. La donna anziana innamorata - la nonna - è una scrittrice, e quindi il suo animo borghese è antiborghese, la sua cultura non solo è raffinata e di qualità superiore, per informazioni e per letture, ma è di natura diversa; essa ha compiuto quel salto di qualità, che dà, insieme, a chi la vive, il dovere morale di tradire la classe borghese in cui è nato, ingaggiando con essa una più o meno violenta lotta di classe, e, contemporaneamente, lo segna dei caratteri aristocratici dell'*intelligencija*.

Le citazioni culturali che la nonna fa nel suo delicato racconto della propria passione per il nipote, sono tutte coerenti e leggere, ben assimilate da anni, diventate vita (Pascoli, Gozzano, la pittura del Rinascimento, certa filosofia esoterica). Il suo buongusto è così radicato all'esistenza che non può dissociarsene («Di là arrivò una cartolina della consuocera con i saluti, diceva, "di Marlène e baby". Rimasi stupita e quasi indignata scoprendo che si poteva chiamare così il nostro Mantegna»).

Ora qual è, sempre, il primo effetto della grande passione? E, credo, quello di far degradare socialmente, perché la grande passione, inspiegabilmente, è sempre colpevole: essa causa

prima di tutto il desiderio di perdersi, e allenta quindi i legami sociali e i ritegni.

È proprio quello che succede alla nostra donna anziana innamorata. Essa, pian piano, ineluttabilmente, decade. Se ne rende conto, ma non tenta neanche di lottare. Anzi prova, forse, la voluttà della perdizione: il suo amore è peccaminoso e non ha nessuna possibilità al mondo di essere realmente ricambiato o di avere un qualsiasi sbocco: è destinato, senza pietà e senza comprensione da parte di alcuno al mondo, all'infelicità. Occorre quindi inscenare quella disperazione che richiami su sé in qualche modo, almeno teoricamente, e nella solitudine dell'intimità, una qualche attenzione (quella di cui ha bisogno il suicida); e nel tempo stesso assolve alla necessità - in questo caso inevitabile - dell'auto punizione.

Così la donna anziana, travolta dalla sua passione senza speranza, si declassa. Da borghese aristocratica, piano piano, sia pure con una certa dignità, si lascia divenire una piccola borghese qualunque, sciatta, disperatamente anonima, obbligata allo squallore e alla banalità del mondo della falsa e offensiva democrazia. E, poiché l'esistenza, nell'essere vissuta in concreto, muta la qualità d'una cultura, pur continuando a citare i suoi autori, la colta donna anziana vive ormai, in realtà, la cultura delle altre «signore» piccolo-borghesi che essa disprezza e odia (e continua a disprezzare e a odiare, pur essendo diventata in tutto come loro). Ma la passione è così grande e così peccaminosa che essa si rassegna al suo declassamento. Accetta di andare per le strade del quartiere (un tempo ignorate) col «passeggino»; accetta di fare lunghe soste in quegli orridi luoghi che sono i giardini pubblici; accetta di entrare nelle pizzicherie e negli altri negozi; accetta di occuparsi dei problemi di casa, proprio come una casalinga, da cui la distinguono solo i rottami di quel privilegio che la passione ha distrutto.

La qualità totale della passione, come vero e proprio Eros, è ben chiara nella coscienza della donna innamorata: e, mentre per essa si perde, ne segue con lucidità il processo («Emiliano ed io eravamo dunque la terza coppia: le due età estreme. E pure amorosa»; «Ma io non sapevo sormontare la seccatura. Lo amavo dunque di meno, meno bene, meno generosamente. Come è proprio della passione, appunto»; «Le sue prime

scarpette... sono conservate in una teca trasparente... Feticismo? E con questo? L'amore è uno; e non è detto che nelle sue cosiddette distorsioni sia meno vero, meno nobile»; «E se [i suoi genitori] non tornassero? Una punta di tentazione incredibile si infiltra: va detta perché tutto (che è poi sempre un quasi-tutto) va detto. *Sarebbe tutto nostro*. Il fantasma di una gioia selvaggia ammicca sul bordo della follia»).

Il libro è scritto in una lingua pura, eletta e selettiva; non c'è mai un errore di gusto o una forma espressionistica: lo spirito, un certo spirito, che presiede alla lingua della poesia, presiede a questo breve romanzo in prosa, fatto come di brevi lasse, leggere e assolute. Se non fosse per questa sostanziale qualità letteraria, che oltre che essere propria della formazione letteraria novecentesca italiana dell'autrice, è in funzione di litote, di difesa del pudore - per una passione vissuta in modo così estremo -si potrebbe dire che questo libro ricorda la terribile viziosità di Tanizaki, la sua lascivia senile, non protetta neanche dall'elezione sociale, perché essa viene vissuta appunto nell'abisso della vita media piccolo-borghese. Infatti, oltre alla perversione di cui essa stessa è cosciente e che confessa, la protagonista è macchiata anche da altre colpe, ch'essa è meno disposta a riconoscere e a nominare. Mi riferisco soprattutto al suo rapporto col figlio, cioè con l'altro uomo, il cui amore è stato il modello primo, archetipo, dell'amore per il nipote. Nel rancore - inespresso, alluso -che essa nutre per Piero - suo figlio e padre di Emiliano - è implicito, prima di tutto un fallimento di tale amore, e, in secondo luogo, la proiezione della colpa della madre amante sul figlio amato. Tale colpa riferita al figlio è probabilmente quella di non aver saputo o voluto ricambiare l'amore. Ma questa è nel tempo stesso la ragione per cui ora la madre, divenuta nonna - ma ugualmente innamorata in modo «estremo» - non pretende più che il suo nuovo amante sappia o voglia ricambiare l'amore.

Questa rinuncia aprioristica, dovuta all'esperienza precedente, è quella che salva e rende pura la sua passione: senza però mistificarla, mai, in nessun momento, perché essa è colpevole e perversa, e tale deve restare.

Anche la conclusione è sotto il segno della perversione: Emiliano, al ritorno della sua vera amante (che egli riconosce

come tale, la madre) ha «perso la sua estrema gio-ventù», che lo rendeva simile a un Dio; e la sua bellezza, il suo fascino, sono divenuti di questa terra. La sua innamorata reagisce trionfando in silenzio di fronte a questa svalutazione del suo amore precluso: essa ne aveva amato l'assolutezza divina, e ora anche se potesse continuare ad amarlo, non gli potrebbe perdonare di averla perduta. Diabolicamente essa fa, di questo amore finito, una esperienza, e così, arricchita e libera, risale la scala sociale da cui era discesa fino alla degradazione.

Lui avrà la sua vita, con Marlène; ed essa, stavolta (sempre ammaestrata dall'esperienza col figlio) non gli porterà rancore: ma, appunto, il sentirsi libera di lui perché egli ha perso il suo pregio sublime, il suo solo valore, è ancora più colpevole. Ho fatto su questo libro una relazione didascalica e, come dire, direzionale. Ciò che mi importava era prevenire il lettore da una possibile lettura errata (la descrizione, sia pur deliziosa di un bambino, o qualcosa di simile), e indicare la grazia e l'eccezionalità di questo libro in un momento in cui l'opinione pubblica (con la colpevole connivenza di molti miei colleghi critici) è tutta presa dai libri stupidi della stagione letteraria.

1° luglio 1973

Louis-Ferdinand Céline, *Il castello dei rifugiati*

Gabriel Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*

Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*

È un luogo comune ammirare incondizionatamente Céline. L'obbligo morale che impone questo luogo comune è una specie di spregiudicata presa di posizione antideterministica, per cui risulterebbe, appunto, «immorale» giudicare uno scrittore dalla sua ideologia e dai fatti della sua vita: mentre sarebbe «morale» dissociare, da tale ideologia e da tali fatti, la sua opera.

Nel caso di Céline questa dissociazione è codificata con particolare rigidità. È punto d'onore dell'intellettuale di sinistra non discuterla. Si tratta di un esempio di «letteratura» avanzata in uno scrittore «reazionario»: e serve a salvare la coscienza dell'intellettuale di sinistra dal dogmatismo o dal timore dello scandalo.

Invece questa comoda dissociazione va discussa. L'ultimo romanzo di Céline, *Il castello dei rifugiati*, è di carattere particolarmente autobiografico: parla, per l'appunto, dei fatti della sua vita e allude continuamente all'ideologia che li ha determinati. Anche per il più ostinato anticonformista sarebbe difficile in questo caso sfuggire al conformistico dovere di confrontare il risultato estetico con la «volontà noetica», il tipo di conoscenza, che vi presiede. Tale confronto è disastroso per Céline e il suo valore letterario. Il romanzo è concepito come un lungo, interminabile «monologo interiore»: lo scrittore si immerge nello spirito - nella fattispecie nello spirito linguistico - del protagonista e vive il suo rapporto discorsivo con la realtà e sulla realtà. Generalmente il protagonista di cui lo scrittore «rivive il discorso» è molto diverso, psicologicamente e socialmente dallo scrittore (per esempio Padron 'Ntoni è molto

diverso dal Verga che lo rivive nella scrittura): invece, nel caso del *Castello dei rifugiati*, il protagonista e lo scrittore sono la stessa persona! Céline rivive il discorso di Céline - appena appena un po' distanziato da sé - in una forma più piccolo-borghese e media.

Questo «monologo interiore», che è tipico della scrittura naturalistica, è però da Céline stilizzato : ma con una trovata priva di ispirazione, che non diviene una vera e propria «idea formale». Egli ha interrotto il flusso interminabile del discorso di chi pensa ai casi suoi come a voce alta, e l'ha tutto spezzettato in una serie di lacerti sintattici minimi, divisi tra loro da puntini di sospensione e da una serie infinita di punti esclamativi. Sicché anziché una «rimeditazione», com'è in genere il monologo interiore, questo è un concitato referto tutto esclamativo. È uno sfogo, un'arringa. Ma poiché l'autore non può e non vuole affrontare direttamente i fatti di cui parla, instaura col suo ipotetico ascoltatore un rapporto tutto allusivo e ammiccante. Ed è appunto qui, in questo rapporto, che si manifesta l'ideologia e il carattere psicologico-politico dell'autore. E poiché questo «rapporto» è in sostanza lo stile del libro, ecco che la famosa dissociazione non può essere operata.

Il castello dei rifugiati è un brutto libro perché è odioso ciò che Céline pensa ed è. Il destinatario del suo «monologo » finto, è un uomo come lui, che la pensa come lui, o quasi. O che è comunque in grado di comprenderlo quando egli allude ai suoi trascorsi di collaborazionista e di criminale di guerra; o, quanto meno, di fare sua la disillusione che ne è seguita, con la conseguente spregiudicatezza critica nei confronti dei suoi ex idoli nazisti, rimescolati in una generale indegnità del mondo. Sicché il lettore è costretto a sentirsi identificare con un destinatario-complice. Ma ciò che l'autore gli comunica e gli confida - ammiccandogli come a un suo pari - come, appunto, a un orrendo complice - è così meschino e volgare, che il rifiuto da parte del lettore non può essere che assoluto. Non è possibile perdonare a Céline il suo fascismo in nome del buon senso borghese, e non è possibile dissociare da questo il suo stile, se il suo stile altro non è appunto che la «mimesi» del buon senso di un borghese, sia pure disperato e scardinato dalla vita normale.

Un altro luogo comune (pare) è quello di considerare *Cent'anni di solitudine* (recentemente ristampato) di Gabriel Garcia Marquez un capolavoro. Ciò mi sembra semplicemente ridicolo. Si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco di tradizionale manierismo barocco latino-americano, quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana (se ne esistessero ancora). I personaggi sono tutti dei meccanismi inventati — talvolta con splendida bravura — da uno sceneggiatore: hanno tutti i «tic» demagogici destinati al successo spettacolare. L'autore — molto più intelligente dei suoi critici — sembra saperlo bene: «Non gli era mai venuto in mente fino allora — egli dice nell'unica considerazione metalinguistica del suo romanzo — di pensare alla letteratura come al miglior giocattolo che si fosse inventato per burlarsi della gente...» Marquez è indubbiamente un affascinante burlone, tanto è vero che gli sciocchi ci sono tutti cascati. Ma gli mancano le qualità della grande mistificazione («Dante fu un mistificatore?») è la domanda che un dantista tedesco deversò all'orecchio di un suo collega, come riferisce Contini): le qualità che ha, tanto per fare un esempio, Borges (o, molto più in piccolo, Tomasi di Lampedusa, se *Cent'anni di solitudine* ricorda un po' *Il Gattopardo* anche per gli equivoci che ha suscitato nella palude del mondo che decreta i successi letterari).

I critici letterari devono prendere atto di un nuovo «genere», o tecnica, che ormai appartiene storicamente alla letteratura: la sceneggiatura cinematografica, e anche il cosiddetto «trattamento». La sceneggiatura e il trattamento *sono opere letterarie* in quanto il loro autore ha coscienza che la loro integrazione *non è letteraria*: che cioè sono strutture provvisoriamente linguistiche, che «vogliono» in realtà essere altre strutture: strutture, nella fattispecie, cinematografiche. E l'autore di una sceneggiatura o di un trattamento è tanto più abile letterato quanto più riesce ad ottenere la collaborazione del lettore nella visualizzazione di ciò che è provvisoriamente scritto. L'assumere tale provvisorietà (tale volontà della struttura ad essere «altra struttura») fa parte della tecnica letteraria dello sceneggiatore, e, potenzialmente, del suo stile.

Tuttavia l'enorme maggioranza delle sceneggiature e

dei trattamenti sono pessima letteratura. Letteratura indegna. Perché ?

Il primo atto dello scrittore di sceneggiature è quello di identificare il lettore col produttore. Colui che deve collaborare con l'autore a «trasformare» nella immaginazione la struttura linguistica in struttura cinematografica, è dunque colui che paga. Il destinatario dell'opera è, ancora una volta, il padrone. Ora, la maggior parte degli scrittori cinematografici provengono dalla élite culturale: sono dunque persone che hanno l'obbligo, direi sociale, di considerare il padrone un idiota, un semianalfabeta, un uomo spregevole. Nel tempo stesso, però, devono far in modo che la loro opera gli piaccia. Ma nel momento in cui lo sceneggiatore identifica il produttore con un destinatario «idiota, semianalfabeta e spregevole», ha un modo solo per convincerlo: degradare la propria opera. E l'innocente «captatio benevolentiae», che ogni autore, in misura diversa, usa per ottenere la collaborazione del lettore, finisce col divenire un'operazione immorale, che coinvolge l'autore nella degradazione che egli ha bassamente pianificato.

La collaborazione dell'autore con il lettore-produttore, ha dunque i caratteri di una abietta complicità. Le piccole ambizioni letterarie o politiche dell'autore vengono fatte passare per veniali esigenze culturali d'altronde necessarie al film, se non altro come alibi, e questo viene continuamente suggerito tra le righe, o nella bonarietà dello stile, dall'autore al produttore; le fatali complicazioni dei personaggi e della vicenda vengono fatte passare come cose previste e prevedibili, e del resto ben collaudate; l'umorismo critico e amaro viene contrabbandato come una comicità già altrove e pacificamente goduta, sia da chi scrive sia da chi legge; ecc. ecc. Insomma l'autore tende a fare comunella col suo lettore-produttore, a farne un compagno e un complice, degradandosi al suo supposto livello di stupida, volgare, conformistica, cinica conoscenza delle cose umane.

Tale sforzo per semplificare, per ridurre, per sdrammatizzare, per rendere tutto comunicabile e senza problemi reali, finisce col divenire una forma atroce di adulazione del padrone; col quale lo sceneggiatore - per dirla con parole sue - pur disprezzandolo, e magari proprio perché è da lui costretto a un comportamento miserabile - si «

arruffiana».

Ora, nessun uomo è aprioristicamente come lo sceneggiatore immagina che sia il produttore: nessun uomo è aprioristicamente inferiore a noi stessi. E la prima regola morale di un autore è dunque di considerare suo pari il lettore: e se poi egli identifica tale lettore con un produttore anche tale produttore non può che essere considerato suo pari. Agire in modo contrario a questa prima, elementare regola morale, rende un autore indegno della sua professione.

Oh, Serafina! di Giuseppe Berto è una di queste sceneggiature che ho qui prospettato, «Ho scritto questo libro perché avevo bisogno di soldi — dice l'autore stesso nel risguardo. - Di solito, risolvo questi problemi di denaro lavorando per il cinema. Anche questa volta volevo far così e in effetti *Oh, Serafina!* sarebbe dovuto essere soltanto un soggetto per film. Lo scrissi e lo feci leggere ad alcuni tra i più importanti produttori italiani, che non lo comprarono perché non ci vedevano nulla». Naturalmente, non potevano vedere nulla in questa storiaccia derivata dal peggior Zavattini, che io avrei smesso di leggere alle prime pagine (che invischiano il lettore, umiliandolo, nell'identificazione con quel produttore disprezzato e adulato), se il mio dovere di critico non mi avesse costretto a finirla. È così che anziché pronunciare un giudizio negativo su questo libro (se così lo si può chiamare), esprimo qui la mia offesa e la mia indignazione.

22 luglio 1973

Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino*

La scrittura di Leonardo Sciascia è priva di quelle che si chiamano «punte espressive», e in un certo senso anche di lingua «vivace» (nel senso che danno i linguisti a questa parola). In uno scrittore realista come Sciascia predomina proprio quel canone che è tipico delle scritture fortemente idealistiche o idealizzanti: la selettività, Sciascia usa cioè solo un tipo di parole, e non altre. Dì qui una forte restrizione lessicale, o per lo meno una forte tipizzazione del lessico, mentre si sa che il realismo ambisce stilisticamente a essere pari al tutto: ad assumere ogni possibile forma linguistica, dalla più bassa alla più alta. Questo, almeno, secondo la tradizione realistica italiana, dal Verga in poi.

Essendo meridionale, forse Sciascia non appartiene rigorosamente alla tradizione italiana. Neanche, appunto, a quella nata col Verga. Sembra che egli si sia fatta, nel momento inaugurale della sua carriera, questa proposta di lavoro: «Se realista devo essere, con l'annesso rischio del naturalismo, ebbene prenderò come modelli di tale realismo (o, nell'ipotesi peggiore, naturalismo) dei maestri non italiani: Maupassant, Flaubert, Balzac».

Dunque in Sciascia la scrittura tende a non esserci. La sua discrezione è tale da renderla assente. Cosa che richiede da parte dell'autore un interesse linguistico, in realtà, molto più forte e accanito di quello richiesto da una scrittura vistosamente espressiva (con apporti di alta elezione letteraria, o di modi gergali e dialettali).

Cosa concluderne? È semplice: in realtà l'unica analisi possibile e fruttuosa dei libri di Sciascia è *proprio un'analisi linguistica*. La ricerca delle causali, prima, e poi del funzionamento, attraverso cui la selettività linguistica ha luogo, implicando le grandi esclusioni del « discorso libero indiretto » e degli apporti dialettali. Non è questa la sede

per una simile ricerca specialistica: salterò dunque direttamente a delle considerazioni conclusive non linguistiche.

Sciascia, rinunciando a entrare nei suoi personaggi per «riviverne il discorso» e riportarne quindi i pensieri indirettamente, fa una grande rinuncia. Infatti i suoi personaggi sono tradizionalmente proprio i tipici personaggi che richiedono quella «mimesi» che Sciascia, esprimendoli, nega loro. È inspiegabile - e ciò rimane sospeso come una specie di enigmatica luce su tutte le storie di Sciascia - il fatto che egli non riviva i discorsi dei suoi professionisti di Nisima o di Maddà, dei suoi Calogeri o delle sue Rosalie, quando tutto lascerebbe supporre ch'egli dovesse farlo. Ed è altrettanto inspiegabile il fatto che *mai* entri nel suo lessico il dialetto siciliano, che è lì, incombente, greve, cupo, come un demonio che copre il mondo con le sue ali pelose.

Queste due «attese deluse» che fanno leggere Sciascia come un classico, continuano incessantemente ad essere avvertite durante la lettura dei suoi racconti, come un vuoto, una mancanza (cosa che invece non succede coi classici, anche del naturalismo). Il fatto è che pochi autori oggi, sono intimamente più confusi ed esacerbatì di questo «classico». Tutta la sua carica aggressiva contro quel mostro che è la mafia (come vedremo) rimane frustrata, perché (come vedremo) la mafia non solo è praticamente imbattibile, ma è anche, come l'autore ci suggerisce, inesprimibile: l'aggressività frustrata si trasforma in impotente passione, a sua volta amaramente repressa e controllata (secondo regole, a ben guardare, tipiche del comportamento siciliano). Insomma, ciò che Sciascia non può esprimere attraverso una chiara indicazione politica, egli è costretto a rovesciarlo in moralismo: e tale moralismo egli finisce con l'esrcitarlo soprattutto su se stesso, sull'irreprensibilità del suo stile povero.

Dunque: gli eroi di Sciascia e le loro azioni, il loro comportamento ecc. — dicevamo — sono presi di peso dalla tradizione realistica italiana, implicante una oggettività non esplicitamente critica, raggiunta attraverso la « mimesi » : mentre il modo di raccontare di Sciascia è preso da una tradizione diversa, europea, anch'essa peraltro realistica:

quella che raggiunge l'oggettività, direi esistenziale, non attraverso la «mimesi», ma attraverso la sua stessa chiarezza, discrezione, parsimonia espressiva: attraverso, insomma, la propria petizione di principio: «Qui si fa dell'oggettività».

Le due diverse tradizioni di scrittura realistica, mescolandosi, producono appunto quella scrittura misteriosa e sospesa che è la scrittura di Sciascia. La quale conserva - per quanto con la massima discrezione - tutto l'incanto dell'immediatezza esistenziale, corporale, anche greve e crassa, che è tipica del momento naturalistico «mimetico» (da Verga a Pirandello, fino magari a Brancati e Patti): ma, nel tempo stesso, la purifica e in un certo senso la smaterializza in una specie di castità espressiva, che riduce all'osso le sue molteplici categorie esistenziali. Perché questa contemporanea gestione dei due realismi da parte di Sciascia? Io credo prima di tutto perché attraverso tale gestione Sciascia tende ad annullare i due realismi a vicenda: eludendo sia le attese dell'uno che quelle dell'altro. Rendendo sia l'uno che l'altro dei pretesti per parlare, dei meccanismi, delle apparenze.

Ma allora - se ogni scrittore di storie adotta simili trucchi per tradurre, appunto, in storie, i saggi che egli vorrebbe scrivere — resta da chiedersi: perché il trucco adottato da Sciascia è proprio questo, così strano, della fusione di due tradizioni realistiche diverse? I saggi che Sciascia vorrebbe scrivere, riguardano, naturalmente, la Sicilia: la loro ambizione sarebbe quella di tratteggiare la attuale condizione storica della Sicilia come risultato sospeso, irrisolto, di una lunga storia che si ripete e che non può né essere interrotta né essere manipolata. Al centro di questa storia c'è la mafia, legata ad essa dalle origini: cioè praticamente senza origine propria. Questo suo esistere «ab aeterno» nella storia siciliana le conferisce caratteri metastorici, almeno in quanto essa non è traducibile in termini logici. Essa ha una logica sua, che Sciascia però ci espone come un dato di fatto, non ce la spiega. Anzi, su tale logica, egli è riservato, chiuso e fatalista esattamente come uno dei suoi personaggi (che egli amaramente condanna per questo, pur avendo l'aria di essere ben cosciente di non saper che farci). La mafia intesa così, come centro propulsore, come «motore immobile», della storia siciliana, è ben radicata dentro le singole coscienze dei siciliani

(dal cui insieme è costituita questa strana storia ferma e ripetitiva), ed è un elemento regolare di modifica delle singole psicologie. Non c'è personaggio di Sciascia che non abbia come pernio del proprio comportamento questa categoria mentale della mafia, e la cui psicologia non ne sia stata inizialmente e una volta per sempre determinata.

Non una è l'informazione (se non filologica) che il «saggista» Sciascia ci dà sulla mafia; né c'è in lui un solo tentativo di interpretazione. Abbondano invece - se qualcosa può mai abbondare in questo scrittore così laconico - i corollari, che hanno tuttavia la stessa aria ontologica e inanalizzabile della nozione prima di mafia da cui si generano. L'enunciazione di simili corollari, come quella di mafia (appena, cautamente adombrata, con l'aria dolorosamente saggia e riservata con cui si parla ai funerali) è delegata ai personaggi stessi: mai una volta Sciascia ne parla direttamente, in quanto autore (ecco l'obiettività).

Il lettore viene oberato (con la massima discrezione da parte dell'autore a cui è impossibile permettersi un atto meno che delicato) di un carico di allusioni che finiscono col responsabilizzarlo su qualcosa che tuttavia è a priori destinato a non essere mai veramente capito da lui.

La razionalità di Sciascia è dunque in sostanza illusoria, se davanti al concetto centrale della sua opera di scrittore saggista - la mafia — egli si pone in un atteggiamento così irrazionale (esclusione aprioristica, ripeto, della possibilità d'informazioni reali e di un'interpretazione unitaria): d'altra parte è anche vero che questa irrazionalità non è scelta e voluta da Sciascia.

Dunque, in parole povere, il suo atteggiamento di scrittore realista non può che essere razionale: ma la materia su cui parla è in se stessa non razionalizzabile.

Non so se questo sia oggettivamente vero: se cioè sulla mafia non si possano dare informazioni che non siano sussurrate o lacunose, se essa non possa essere storicamente interpretata, e se sia necessario essere siciliani per capirla almeno istintivamente, in una «conoscenza vissuta». Ma questo è ciò che risulta dai racconti di Sciascia.

Dalla sua reticenza - che accomuna l'autore ai personaggi - deriva nelle storie che egli racconta, un clima di incertezza, di

incompletezza, di « suspense » : che rischia, al limite alto, una certa aria metafisica, e, al limite basso, una certa aria di commedia di costume. Anche a una lettura superficiale Sciascia si presenta dunque come dubitoso e diviso, sotto l'apparenza così intatta della sua scrittura.

Per rispondere in conclusione alla domanda che ci siamo posti, perché Sciascia abbia adottato come proprio schema stilistico, la fusione delle due diverse tradizioni del realismo, potremmo dire: Sciascia è ricorso a questo stratagemma perché in realtà egli ha capito che non si può esprimere oggettivamente una condizione storica e umana non razionalizzata. Di tale condizione storica e umana, egli dovrebbe dunque accontentarsi di rendere *oggettivamente* la pura e semplice esistenza (secondo il vecchio modello verghiano).

Tuttavia egli non si arrende a questo. E si impedisce - una volta per sempre - di cedere alla tentazione della « mimesi », per poter dire di fronte alla propria coscienza che egli il tentativo di uscire dalla propria materia e di giudicarla esplicitamente l'ha fatto.

La severità, quasi cupa, anche là dove è gogolianamente comica, della scrittura di Sciascia, è dovuta dunque all'incessante sforzo di tradurre da una forma realistica in un'altra le sue storie: all'incessante ansia di nobilitare le storie vissute in storie pensate. Ciò non gli riesce, non gli può riuscire: ma è ciò che nel tempo stesso dà un'indefinibile forza al suo stile, drammatizzandone gli aspetti esteriormente tradizionalistici ed eletti,

29 luglio 1973

Guido Gozzano, *Poesie*

In una mattinata, ho riletto tutto d'un fiato le poesie di Gozzano. Avendo appena finito di leggere il bel saggio di Elias Canetti sulle lettere di Kafka a Felice non ho potuto non sovrapporre le immagini dei due poeti giovani. Hanno qualcosa di comune: l'ingratitude irritante verso un sentimento forte che essi hanno avuto in dono nascendo come tutti gli altri uomini: l'amore per la donna. Avevano in comune anche la malattia (anche se di diverso nome) con cui difendevano il loro corpo, giovane benché malato, dai doveri imposti da quel sentimento reale per l'altro sesso.

Per tutti due *l'essere* è un *colloquio con se stessi*, in cui dibattere il problema della propria impotenza, rendendolo infinitamente complicato per poter avere, insieme, infinite ragioni per giustificarsi. Si capisce che Gozzano è molto più vicino a Leopardi: il cui caso gli fa da paradigma, e che egli dunque in parte, com'è suo costume, rifà. Mentre Kafka è Leopardi. Praga così non è provinciale, mentre Torino lo è. Gozzano può sdoppiarsi, avere una vita anche mondana, stare nei salotti, nei posti di villeggiatura ecc.: Kafka non può. L'impotenza di Kafka è estremistica, diciamo oggi. Quella di Gozzano ha maggiori possibilità di farsi affabile, di civettare con l'integrazione o la vita media che non conosce se stessa. Il risultato è un'assoluta purezza linguistica in Kafka, il «pastiche» in Gozzano.

La poesia di Gozzano è tutta narrativa: anche quella in versi brevi e di breve taglia. Se non è una vera storia che egli racconta, è comunque una «scena» di vita reale. Chiuso il «Libro», resta nel lettore l'impressione di un mondo tecnicamente romanzesco, piuttosto che poetico. Sono figure e vicende che si distendono nel tempo (cosa sottolineata dal fatto che si tratta per lo più di rievocazioni), e sono ben collocate, scenicamente, nello spazio. Gli arredamenti, le

descrizioni di ambiente, i dati anagrafici, sono perfetti ed esaurienti. Anche le psicologie: le figure femminili - anche se descritte per «haikai» come il loro modello primo e supremo, Pia dei Tolomei — sono tratteggiate esaustivamente, sono vere e proprie figure di racconti. C'è, come nei romanzi, grande uso del passato imperfetto e del passato remoto: il presente è, diremmo oggi, quello delle sceneggiature.

Come narratore, Gozzano è un narratore naturalista:

proprio per i caratteri cui ho accennato: ogni sua apertura di racconto, ogni suo cenno alla scenografia, ogni suo atteggiamento psicologico-teatrale, è la fulminea sintesi di una pagina narrativa del grande naturalismo dell'Otto-cento francese (o della «scrittura 1880» italiana). Le ricostruzioni ambientali di Gozzano sono dovute sì alla sua poetica delle buone vecchie cose di pessimo gusto: ma sono dovute soprattutto alla sua esigenza narrativa naturalistica, corretta quanto si vuole dall'umorismo (ma nessuno ha mai dimostrato che l'umorismo non possa essere uno degli elementi strutturali del naturalismo).

Nella scrittura narrativa naturalistica del Gozzano il lirismo si inserisce come momento culminante, a effetto teatrale: come in certe tirate di Flaubert, o in certi interventi biblici di Tolstoj, non sempre di buon gusto, anzi talvolta di pessimo gusto. E il pessimo gusto stavolta, nel caso di Gozzano, è da ascriversi proprio all' autore, non ai suoi personaggi. La Donna del Responso che alla fine di una lunga confessione, sia pur ironica, dell'autore, gli suggerisce: «Perché non v'uccidete?»; oppure quell'altra, la Donna Fatale del Pattinaggio, che dopo aver imposto all'autore di pattinare con lei sul ghiaccio sinistramente scricchiolante («Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro... | dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo» - pascolianamente), quando l'autore pensa bene di andarsene, gli protende «la mano breve, sibilando: Vile!», sono, come si vede, vere e proprie degenerazioni naturalistiche (si può pensare con ribalderia gozzaniana a Pitigrilli).

Che nell'umorismo tutto sommato molto anodino di Gozzano, ci sia del gusto parodico, soprattutto nelle citazioni, non c'è dubbio: ma ciò non è che un elemento, anch'esso del resto poco originale, dell'umorismo: non è tutto, e soprattutto non spiega tutto. Se c'è in Gozzano della parodia volontaria,

c'è anche della parodia involontaria, e la seconda è in percentuale enormemente maggiore della prima. Gozzano è vittima della propria parodia involontaria. La cultura che egli parodiava, restava in gran parte la sua cultura: e se questa era anche cattiva cultura è naturale che il parodiante restasse parodiato. Nego inoltre che sia una «operazione» centrale in Gozzano quella di usare il « vecchio » per evitare l'invecchiamento, nel senso che un dagherrotipo invecchia meno del bronzo (com'è il succo del salamelecco introduttivo di Sanguineti a questa sua ottima riedizione): il vecchio fa semplicemente parte della ricostruzione scenica, dell' ambientazione piccolo-borghese delle storie gozzaniane: e, naturalmente, un tale modo di usare il vecchio è invecchiato, è diventato un po' meschino e maleodorante, come tutta la poesia così letteraria di Gozzano. Il quale — a libro chiuso — appare come un grumo informe e piccolo di dolore e avvilitamento, senza né grazia naturale né grandezza costruita: l'ossessione del sesso femminile aveva tolto a Gozzano ogni forma di omoerotia, cioè di reale fraternità umana, riducendolo — com'egli ben sapeva — un po' a un moncone; e l'egoismo che nasce sempre da una malattia come la tisi aveva contribuito a fissare definitivamente la incompletezza umana di quest'uomo d'altronde così ricco di passione umana: è il triste pathos di questa passione ritenuta inesprimibile e irrealizzabile che sostituisce la poesia in un poeta peraltro così bravo.

Appunto perché le poesie de *La via del rifugio* e de *J colloqui* - del libro unico, in somma — sono in realtà dei piccoli poemi narrativi — il loro insieme si presenta un po' come una cantica dantesca. Certo, certo, non c'è ordine, non si pronunciano condanne, non esiste simmetria: è un purgatorio informale e casuale, col fondo naturalistico della Torino del principio del secolo. Ma il riferimento dantesco ha ragione di essere nella misura in cui Gozzano è il più « dantesco » dei poeti italiani. E ciò appunto perché egli non è un lirico ma un narratore, con ambizione realistica, sia pur corretta da un umorismo che vorrebbe interamente corroderla. Dantescamente Gozzano riversa nel suo libro, con esplicite funzioni strutturali, tutta la sua cultura, filosofica e letteraria: le citazioni dirette e indirette di tale cultura vengono a porre le basi del «pastiche»

linguistico. Che la sua cultura fosse una molle cultura romantica e anti-romantica — sotto il segno di Arturo e Federico (Arturo Schopenhauer e Federico Nietzsche) - non ha sostanzialmente importanza: il suo senso è totalmente diverso da quello della cultura teologica e preumanistica di Dante: ma lo schema è lo stesso. Dantescamente, Gozzano imballa, stipa, dispone e compone tutto dentro una forma rigidamente chiusa: non c'è dopo Dante un rimatore più abile di lui, né un più spregiudicato inventore di rime. Dantescamente, la «commedia gozzaniana», essendo costituita di tante storie, ma essendo nel tempo stesso redatta in versi, non può che essere fornita di un doppio registro: il doppio registro che Contini ha splendidamente individuato in Dante: il registro lento, da epigrafe scritta su lapide, e il registro veloce, quasi da melodramma.

Il primo produce versi potentemente sintetici, e insieme aionati da una risonanza inafferrabile, indefinibile, cosmica; il secondo produce il ritmo in cui tali versi sono inseriti. Paradigmatico in tal senso è il caso di Pia dei Tolomei: che è appunto un'epigrafe scolpita sul marmo, e nel tempo stesso è, per scorcio, un vero e proprio piccolo romanzo.

Pochi poeti italiani hanno la capacità di versi sintetici - che afferrano, condensano, materializzano e fissano tanta realtà - fisica o di pensiero - che il Gozzano; e pochi, nel tempo stesso possiedono la sua discorsività divagatone e così fertile di dettagli. Rappresentazione, magicamente fisica, e affabulazione, ostentatamente realistica, coesistono in questo poeta dalla lingua lucida, piatta, concreta, fatta tutta di cultura.

Dantescamente, infine, la «commedia» di Gozzano ha la sua sede per il suo reale svolgimento, nella nostra memoria - come ancora Contini rileva per la commedia « divina». Gli accostamenti linguistici avvengono non attraverso una lettura del testo, ma attraverso i continui riscontri di tale lettura con una lettura precedente, che si è depositata in noi, come un patrimonio culturale e vitale, di cui siamo i bibliotecari, o meglio il catalogo vivente.

Tale lettura prima, che ci fornisce il «tempo» reale dei riferimenti all'interno del testo, è fatta anzitutto di una serie di punti fermi, di fissazioni (la signorina Felicita, la cocotte, Totò

Merumeni, le buone cose di pessimo gusto, camicie-Nietzsche, «ed a me piace chi non mi comprende», «i bei capelli corti | come un caschetto biondo» ecc.) istituendosi in una specie di repertorio, che forma il breve ma fulminante libretto della fortuna di Gozzano. Da tale libretto estrapoliamo come da Dante una specie di sapere proverbiale, non soltanto ad uso letterario. Tutto ciò è destinato poi a riversarsi nell'esame critico dell'opera gozzaniana, da una parte rigidamente determinandolo, dall'altra offrendogli le possibilità di riscoprire in quell'opera quanto non è passato o è passato male nel repertorio della memoria. *Res communis omnium*, bene culturale comune, Gozzano è difficilmente riducibile a iniziatore o modello per eventuali teorie o gusti letterari nuovi che vogliano storicamente promuovere la propria nobilitazione.

I crepuscolari stessi, della generazione seguente la sua, non hanno alcun motivo per eleggere a caposcuola o maestro un poeta che non ha proprio niente a che fare col crepuscolo: un poeta così spietatamente e incondizionatamente in luce, così incapace di penombre e di sfumature.

5 agosto 1973

101 Storie Zen

Marcel Granet, *La religione dei Cinesi*

È evidente che ben poco posso dire di criticamente attendibile a proposito di un piccolo libro che raccoglie 101 storie Zen. Non ne so nulla; per istintiva ripugnanza verso le cose che vengono di moda al di fuori di qualsiasi forma anche la più elementare di storicismo, non mi sono mai minimamente interessato allo Zen. Ora, letto questo libriccino, è come se avessi in mano un pugno di sabbia, e da questo pugno di sabbia pretendessi di dire qualcosa a proposito del deserto. Quello che, se voglio, posso limitarmi a dire è molto soggettivo e generico: e cioè che almeno la metà di queste storielle sono sublimi. Quanto al testo, anche qui posso intervenire tecnicamente: ma come un artigiano che osserva un oggetto prodotto dall'artigianato di un'altra cultura. La lingua (che non credo la traduzione abbia alterato o tradito nella sostanza) è estremamente povera e precisa; la sintassi è elementare; la semplicità, più che quella delle favole, è quella della divulgazione scientifica; la brevità è quella dell'«haikai», di cui c'è una descrizione perfetta all'interno stesso del testo: «Nel primo verso c'è la premessa; nel secondo c'è la continuazione di quella premessa; il terzo verso si allontana dall'argomento e ne comincia uno nuovo; e il quarto collega i primi tre. Un canto popolare giapponese esemplifica quanto ho detto: *A Kyoto vivono le due figlie di un mercante di seta. | La più grande ha ventanni, la più giovane diciotto. | Un soldato può anche uccidere con la sua spada. | Ma queste ragazze uccidono gli uomini coi loro occhi*».

Spesso - in questi raccontini - la «premesse» e la «continuazione della premessa» sono riassunti - in poche parole - di veri e propri romanzi: soggetti di films per Mizoguchi o Ichikawa. Per esempio: «Zenkai, il figlio di un samurai, si recò

a Edo e in quella città entrò al seguito di un alto funzionario. Si innamorò della moglie del funzionario e fu colto in flagrante. Per difendersi, uccise il funzionario. Poi fuggì con la moglie di quello. In seguito i due diventarono ladri. Ma la donna era così avida che Zenkai cominciò a nutrire per lei una vera avversione....»

Il risvolto finale di tutti questi racconti è poi, com'è noto, una leggera irrisione che rovesciando la situazione, la conferma, o viceversa: fissandone così i caratteri di assoluta Ambiguità (qualcosa di completamente contrario eppure di profondamente analogo alla Necessità della cultura greca). Dietro questa «letizia» filosofica, derivante dal *culto del nulla*, resta ferma tuttavia l'idea della vita come un dovere da compiere, e quindi il *culto del pragma*: bisogna meditare ma anche fare. Questa contraddizione estrema porta alla tensione estrema l'Ambiguità. Nel testo, ciò si concretizza in un fenomeno che mi sembra — di tale testo — il più tipico: il continuo ricorso a un sistema di segni diverso da quello linguistico, cioè il sistema mimico, trasformando il rapporto comunicativo verbale in un rapporto pragmatico, d'azione scenica. A un professore universitario che gli chiedeva cosa fosse lo Zen, il maestro Nan-in per tutta risposta riempì di tè la tazza, e continuò a versare il tè anche quando la tazza era piena e il liquido traboccava (significato: la testa del professore era già traboccante di idee: doveva essere svuotata prima di affrontare una nuova scienza). Un altro maestro, Hotei, andava in giro con un sacco: a uno che gli chiedeva quale fosse il *significato* dello Zen, per tutta risposta Hotei depose il sacco per terra; e alla seguente domanda, quale fosse allora l'*attuazione* dello Zen, per tutta risposta Hotei si rimise il sacco in spalla e riprese a camminare. Un altro maestro si fece allacciare da un nipote dissoluto e imprevedente un sandalo e gli fece così capire che viene sempre per un uomo il momento in cui ha bisogno degli altri. Simili «parabole vissute» sono lo schema più frequente di questi racconti. Il sistema mimico non sostituisce, naturalmente, del tutto quello verbale: ma anche questo è inteso sempre, in qualche modo, teatralmente. È la battuta che trionfa: tanto più efficace quanto più breve. Un santo, trovando la madre morta, fece un breve dialogo con lei recitando anche la sua parte: tre battute in tutto.

Questo senso teatrale - anche se estremamente discreto, trattenuto e laconico - dei rapporti umani, è insieme l'accettazione e l'irrisione di tali rapporti: il pragma - visto sopra le righe, attuato per partito preso — e il nulla - sentito come altra faccia del fare coi suoi imperativi pratici - si rendono l'un l'altro ineffabili, dato che coesistono negandosi. Così la lingua è usata con scetticismo e comunque con l'estrema leggerezza del pennellino che dipinge la seta.

Questa impossibilità linguistica ad andare oltre certi limiti o certi strati della realtà, specialmente psicologica, e la susseguente necessità di predicare il vuoto col silenzio, risulta anche dallo studio dell'antica religione cinese: la religione pagana, anteriore alle riforme religiose storiche, Buddha e Confucio. Questa religione pagana, benché simile a tutte le religioni contadine, era tuttavia stranamente priva di miti, di leggende, di teogonie. Marcel Granet (da cui derivo queste mie nozioni), in un libro appunto sulla religione dei cinesi, spiega questo con l'impossibilità della lingua cinese a distinguere nettamente l'aggettivo dal nome, e il nome dal verbo: una lingua dunque puramente pratica, incapace a disegnare con nitore il mito, cui è necessaria la chiarezza liturgica delibazione, e fra l'altro, l'aggettivazione stereotipa. Non c'è da meravigliarsi perciò che poi la tradizione cinese (dov'è nato lo Zen, col nome di Ch'an) asserisca che Buddha ha predicato per quarant'anni senza dire una sola parola.

Ciononostante la religione cinese e quella giapponese sono sostanzialmente pratiche e razionali. Se lo Zen in questi anni è stato di moda in Occidente non è dunque a causa del suo esotismo, o della sua alterità: al contrario, esso per gli occidentali è stato probabilmente una conferma della bontà del loro spirito pratico e razionale.

Mi sono trovato recentemente nel centro dell'Oriente, così nel centro da poter addirittura dire di essere nel centro del centro; o, se si vuole, nel fondo del fondo. Un aeroplano che doveva condurmi direttamente da Nuova Delhi nel Nepal, è atterrato a Benares, e da lì, non so per quale ragione, non è più ripartito; un nuovo aereo veniva promesso per il giorno dopo; ma, a causa di una serie di recenti esperienze poco rassicuranti, io non mi fidavo di quella promessa; così ho deciso di andare a Katmandu in automobile. Dopo due ore ero

in macchina, sulla strada che porta a Calcutta; percorsi un centinaio di chilometri, abbiamo lasciato quella strada, puntando verso il Nord, e a notte già alta siamo arrivati a Patna, la capitale del Bihar. La mattina dopo siamo ripartiti per il Nepal attraverso la grande pianura del Bihar, e siamo passati non lontani dalla città dov'è nato Buddha. Anche stavolta solo a notte alta, prima attraverso montagne coperte da una stupenda foresta vergine, poi su per le nude pendici dell'Himàlaia, siamo arrivati nella valle di Katmandu.

Benché molto occidentalizzato, nel senso che la sua architettura è rimasta solo nei relitti o nell'informe approssimativo dovuto alla miseria, il Bihar è la regione più esotica che abbia mai visto: appunto, forse, perché priva di ogni colore locale (non ci sono né templi né forti; le capanne di sterco o fango non hanno praticamente forma; le casupole della città sono ammassate l'una all'altra, col loro antico disegno, ma completamente deformate dalle lamiere, dagli oggetti di plastica ecc.). Il tempo era grigio, il cielo si specchiava su allucinate pozzanghere. Una folla immensa vorticava nel fangoso silenzio mattutino. Molti si lavavano sulle rive del Gange, giallastro, sporco, triste; salivano e scendevano per l'argine cosparso di oggetti moderni, pezzi di motore, tubi, macchie d'olio, mescolati ad antiche capannucce o mucchi di otri. Ognuno portava in mano il piccolo vaso d'ottone in cui conservava l'acqua del Gange per la giornata. Dove andavano? Non li aspettava in tutta la giornata, fino a sera, e per tutte le giornate della loro vita, un solo momento di pace, di comodità, di intimità. Potevano distendersi su una stuoietta lurida e sfilacciata sul pavimento di fango delle loro case: ecco il massimo di pace che veniva loro consentito. Altro riparo da una vita vissuta in mezzo alla folla, non potevano avere che quello di coprirsi il viso con uno straccio eternamente sporco. Eppure i loro sguardi, le loro parole, i loro gesti mi erano famigliari; erano fin troppo prosaicamente umani. Sorridevano dei soliti sorrisi che si vedono alle periferie delle grandi città; con dolcezza, con furbizia, con ansia. Intorno a loro incombevano le minacce, proprio sul punto di attuarsi, della carestia e del colera. E in fondo a loro, a guidare i loro gesti e i loro sentimenti, era una religione degenerata in una superstizione ripugnante per un uomo moderno (all'angolo

di una casupola vicino al traghetto, sul fango, c'era un tronco secco con le sue radici marce; e, lì in mezzo, una statuetta di Buddha con delle offerte, dei fiori macerati, del cibo e altre materie indefinibili, anche se in qualche modo affascinanti). Sporczia, immensità smisurata, disperazione, rassegnazione, rendevano il Bihar un « altrove » attraverso cui passare irrimediabilmente estranei, pur riconoscendo perfettamente la fraternità di quella gente, il cui antico modo di essere, anzi, la rendeva così familiare.

Giungere da lì nel Nepal era come ritornare. Ritornare a casa, dove tutto è meno scoperto e più crudele. La stupenda Katmandu, città rossa, di mattoni, come Ferrara, con grandi balconi di legno come in Austria; le vie coperte di biondo strame, i cornicioni delle case pieni di vasi pensili e di verdure messe a seccare; i templi rustici, di materiale povero ma sublimamente elegante (mattoni, coperti d'erba, e legno); le profonde fontane a gradinate dove le donne vanno a lavare; i mille tabernacoli con le loro campane di bronzo, che suonano come le nostre... Il Nepal è la « culla » della civiltà cinese, come il Nilo lo è di quella occidentale. Una civiltà contadina e feudale. Emersi dal profondo dell'India, risalire ai margini orientali è dunque un poco come risalire ai margini occidentali. È l'Oriente il fondo dell'imbuto in cui nascono tragicamente le religioni, come stato assoluto: espandendosi verso i margini, l'Occidente o l'Estremo Oriente, esse perdono la loro assolutezza ascetica: vengono al compromesso con l'attività pratica, con la ragione. Per esempio l'idea o il sentimento del Nulla (del resto imparlabile) sia nelle filosofie di tipo stoico-epicureo, o empirico — in Occidente — sia nello Zen — nell'Estremo Oriente — è, certo, anche un Nulla cosmico, ma è, soprattutto, un nulla sociale. La ragione non si lascia annichilire da esso — che vuole annichilirlo in quanto è essa che inventa e accetta l'oggettività — ma al contrario se ne impadronisce, rafforzando nel confronto la propria certezza di essere: niente è più resistente e solido di ciò che è ambiguo. Irridendo ambigualmente la realtà da essa inventata e manipolata attraverso l'azione, la ragione sia occidentale che cinese o giapponese, fa coincidere se stessa non solo col tutto ma anche col nulla.

12 agosto 1973

Raffaele La Capria, *Amore e psiche*

J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*

Carlo Sgorlon, *Il trono di legno*

Raffaele La Capria sa raccontare come pochi altri (come solo la Ginzburg) la vita quotidiana. L'appartamento borghese, la camera da letto, il bagno con lo specchio per la barba, il tempo che fa, le strade intorno alla casa e intorno all'ufficio, il traffico, gli «esterni» cittadini, il luogo del lavoro, il tabaccaio, il bar: ma tutto questo senza la minima meschinità qualunquistica. Nella prosa di La Capria c'è sempre una intensità e un grado di calore, o meglio di ardore, che esclude l'accettazione ricattatoria di una condizione umana: ciò che da tale prosa viene «descritto» è lo spazio dove si svolge una vicenda, che, per quanto ridotta ironicamente, resta epica, allontanata com'è nel tempo: i luoghi normali in cui si vive quotidianamente sono per La Capria il modo di concretarsi del cosmo. Nei personaggi, visti con crudeltà intellettuale (la moglie, la figlia) ma soprattutto con atavica comprensione, coesiste, con la «quotidianità» rassicurante e mai abbastanza adorata, quella scintilla cosmica, che li rende sostanzialmente estranei: toccati, visti, aggrediti, amati, vissuti ogni giorno, eppure fatalmente posseduti da qualcos'altro (il passato, il tempo, un'altra forma, soltanto loro, di vita: insomma qualcosa di estremamente impreciso: da ciò l'estrema precisione con cui l'autore innamorato li descrive).

In *Amore e psiche* il vero romanzo è questo romanzo di vita quotidiana, oggi, a Roma, in una piccola famiglia della borghesia dell'élite intellettuale. Un ipo-romanzo il cui svolgersi coincide con lo scorrere (indescrivibile perché assolutamente illusorio) del tempo (o, meglio, della giornata). Questo ipo-romanzo c'è, e all'autore non glielo può togliere

nessuno. Ma c'è anche, in *Amore e psiche* un meta-romanzo, un clamoroso meta-romanzo, da cui il lettore medio di letteratura (che in genere è molto stupido) sarà rimasto completamente distratto e accecato: e su esso sarà stato formulato il suo giudizio. Questo meta-romanzo è, lo dico senza mezzi termini, completamente, anche se non malamente, fallito. La Capria ha evidentemente subito un ricatto intellettuale, o meglio culturale: non ha saputo opporre altro a tale ricatto (in parole povere, la moda neo-avanguardistica di pochi anni fa) che la sua innocenza pragmatica e il suo sguardo «semplice» (ma esaustivo) sulla realtà. Infatti nei quattro momenti del libro in cui il meta-narratore interviene per spiegare culturalmente la propria opera, le giustificazioni che egli dà sono di una chiarezza, di un buon senso, di una praticità disarmanti. Primo (a pagina 54): «Un quadro nel quadro, ma sovrapposti parzialmente completano lo stesso soggetto.

Il paesaggio visto da una finestra continua sulla tela messa sopra un cavalletto davanti alla finestra... La realtà e la sua rappresentazione sono intercambiabili». Secondo (pagina 74): «Come se uno ti raccontasse una storia, la tua storia, quella che ignaro stai vivendo mentre ti viene raccontata. L'altro mette dentro il suo racconto accenni, allusioni indirette, un mucchio di cose che coprono altre cose... E forse si diverte anche in questo gioco di dire e non dire...» Terzo (pagina 108): «Mentre leggeva, nella sua mente si svolgeva un gioco — ma non era un gioco - come quello delle Sette Analogie, che si trova nella pagina dei rebus. Ci sono due vignette... Due soggetti del tutto diversi, non hanno niente in comune, niente di somigliante. Ma facendo attenzione si scopriranno sette analogie, sette segni nascosti nel disegno, invisibili a tutta prima, e identici». Quarto (pagina 160): «Un libro ambiguo, bifido, scisso, con ogni parte che genera il suo duplicato: il libro un duplicato del libro, la rappresentazione un duplicato della rappresentazione... Quanto al narratore, uno, bino, plurimo, i suoi doppi sono decisamente troppi...»

In sostanza La Capria scinde l'io che narra, in un se stesso reale (lui, l'autore, con una moglie, una figlia, un impiego alla televisione), e in un se stesso *un po' diverso* da quello reale. Naturalmente ciò crea delle confusioni, anche perché La Capria tende a tornare spesso per istinto alla realtà più reale, senza

tante storie.

Questo doppio io - leggermente diverso nei suoi due lemmi, per cui vale la regola delle sette analogie — ha però un doppio: un uomo uguale e contrario ai due personaggi analoghi che dicono «io»: si tratta di un pazzoide, contestatore, in pieno disordine sociale e mentale, che va e viene dal manicomio, e quando esce va a tormentare il doppio La Capria impiegato della televisione, proponendogli lavori eccetera. A un certo punto costui ha l'idea di tirare una bomba, o almeno di fingere di tirare una bomba. Una finta bomba - che per un caso irrisolto di coincidenze - finisce con lo scoppiare veramente. Chi ha tirato questa bomba? La Capria, lo pseudo La Capria o il suo Doppio matto? A dire la verità ciò è assolutamente privo di interesse, perché lo pseudo La Capria in effetti non esiste se non come forzata invenzione letteraria, e il Doppio pazzoide è preso dalla cronaca più retorica, di peso, senza necessità e senza nemmeno lo sforzo di una reinvenzione. Insomma, resta solo il La Capria in carne e ossa, contro il cui candore, la cui sensualità, il cui senso comune, si infrange tutta questa costruzione metaromanzesca senza lasciare traccia.

Anche il nostro inimitabile J. Rodolfo Wilcock ha sbagliato il suo ultimo romanzo *I due allegri indiani*. No, egli non ha subito alcun ricatto: egli è uno degli inventori primi dei fasti metaromanzeschi, ne possiede il brevetto demoniaco. E questo suo romanzo, quanto a questo è sublime. L'invenzione, in parole povere, è la seguente: il «romanzo» (personificabile) è il romanzo a puntate in una rivista di ippica, «Il Maneggio»: ma a tale romanzo collaborano vari autori (in una confusione di meriti appositamente creata), e, sul suo svolgersi, sono interpellati anche i lettori, con richiesta d'interventi e scelte: il romanzo tuttavia non si limita alle successive puntate che riguardano la storia dei due indiani metaforici Daino Rosso e Cavallo Alto, ma comprende anche tutto il materiale della rivista ippica, che col romanzo, e i suoi collaboratori, abbia qualche attinenza. Contenuto reale di questo romanzo (che si avvale di trovate da avanspettacolo secondo un canone umoristico da giornale umoristico) è una sfottitura dell'Italia e degli italiani. «Il Maneggio» è infatti una rivistina miserabile, del sottobosco culturale, irresistibilmente comica di per sé:

essa va a rimestare nel verminaio della sottocultura, con grafomani, fans, esaltati, autori di lettere al direttore, poeti che pubblicano a proprie spese, conventicole ciociare e meridionali.

Qui è stato lo sbaglio di Wilcock. Questo sottobosco, questo verminaio culturale, questo inferno verbale chiuso nella provincia, è in realtà infinitamente più ignobile, idiota, disperato, malvagio, pericoloso di quello che risulta nelle pagine di Wilcock: che, rispetto a tale realtà, di cui l'autore pare così ben a conoscenza, risultano quasi idilliche. La furia sado-masochistica di Wilcock, questa volta - che era il caso — non si è scatenata. Forse è intervenuta una specie di santità come distacco dalle cose del mondo, a smussare la lucida e atroce violenza letteraria di Wilcock: però per adesso, tale santità, a cui un uomo come lui non può non pervenire, si presenta come interlocutoria, e il libro che ne è nato, è vuoto sia dell'antica cattiveria che della nuova ilare pietà.

Inoltre, con una simile formidabile idea - il romanzo a puntate fatto a più mani eccetera, eccetera — Wilcock avrebbe dovuto essere molto più ambizioso (potendoselo egli permettere). Se invece che «Il Maneggio» egli avesse preso «Nuovi argomenti», o «Paragone», o «Officina» (che ha pubblicato a puntate *Eros e Priapo* di Gadda e un romanzo giovanile di Calvino), oppure, su altro registro, «La nuova antologia», o «Belfagor», ne sarebbe sicuramente uscito un libro straordinario, non solo per il possibile romanzo parodico a puntate (un finto Gadda, un finto Joyce), ma per tutto il materiale d'affiancamento (si pensi a un romanzo di «équipe», con tutta la retorica progressista implicata nell'operazione, più il neo-avanguardismo d'obbligo insieme a Che Guevara),

Carlo Sgorlon. Grandi lodi molli per questo suo *Trono di legno*, a cui non posso aggiungere la mia. La prima parte, 104 pagine, è piuttosto bella. Si tratta meglio che di un «pastiche» o di un «rifacimento», di un vasto e informe capitolone introduttivo a uno sterminato libro d'avventure, scritto in falsetto. La falsificazione della propria voce, ridotta a un seducente strumento manieristico, è dovuta al dominio «repressivo» di un grande modello: la prosa romanzesca di Elsa Morante. (Sgorlon è autore di un buon profilo critico della Morante). Atteggiando la propria prosa secondo quel modello

che la sdoppia e la articola attraverso regole intransgredibili e che le assicurano dunque una aprioristica perfezione formale, Sgorlon ritaglia dalla mitologia di Elsa Morante la tipica educazione sentimentale dei suoi protagonisti autodidatti che si lasciano stregare dall'aspirazione ai grandi viaggi, alle avventure degli eroi ossessivamente adorati; figure paterne inimitabili. Sgorlon ha inventato un ragazzo, Giuliano, nato a Ontans, un paesetto presso i greti della Me-duna, nel Friuli pedemontano dei primi anni del Novecento; lo ha dato come orfano, con genitori sconosciuti, e gli ha fornito una certa simpatica Maddalena come finta madre. Ma ciò che ossessiona il ragazzo è la figura mitica del padre, un favoloso avventuriero danese passato un giorno da quelle parti, e poi scomparso come una meteora. Su questa mancanza «ambigua» di padre, Giuliano costruisce la propria vita come indagine e affabulazione. Poiché tutto è finto, tutto è anche vero. L'abilità poetica di Sgorlon in queste pagine è consistita nel dare realtà di rappresentazione e attendibilità psicologica, a tutto questo favoleggiare preordinato. Se ne resta affascinati. Nella seconda parte, il ragazzo, sui ventanni, fugge finalmente dalla prigionia di Ontans (dov'è così dolce affabulare senza fine) e va alla ricerca del famoso padre. Senonché per un caso (c'è di mezzo un amore per una certa Flora, parodia delle femmine morantiane), scende dal treno dopo un po' (dal Friuli pedemontano al Friuli montano) e giunge nel villaggio di Cretis. Da una prigionia all'altra. Perché qui c'è un certo vecchio Pietro, che racconta favole in tutto e per tutto identiche, per ambientazione, atmosfera, vagheggiamenti, tipizzazione degli eroi, a quelle sognate da Giuliano a Ontans. Dalla padella alla brace? Fatto sta che dalla prigionia per raccontare favole di Ontans, Giuliano passa nella prigionia per raccontare favole di Cretis. E lì rimane (dopo una breve parentesi, del tutto gratuita, con quella Flora su e giù per una improbabile Italia, per cui il «falsetto» ha perso ogni possibilità di rappresentazione). Il vecchio Pietro racconta le sue storie su un seggiolone, e ha un'aria regale. È il «re dei racconti». Tutto il libro di Sgorlon è dunque la metafora di una carriera letteraria o - più ambiziosamente - di una vocazione narrativa. Eppure pochi narratori oggi sono così privi della capacità di inventare storie che Sgorlon. Il lettore è sempre cinquanta

pagine davanti a lui. Tutto ciò che pertiene all'invenzione di storie (non all'affabulazione insieme intimistica ed estroversa che le precede) è pigro, generico, risaputo. Che proprio uno scrittore così privo di inventiva abbia scritto un libro in omaggio al « re dei racconti » è un fatto tuttavia commovente e non privo di poesia.

19 agosto 1973

Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*

I personaggi del Manzoni sono diventati - più ancora che quelli di Dante o dell'Ariosto - qualcosa come i personaggi delle carte da gioco: si riconoscono per un ghirigoro codificato e fissato per sempre da regole accettate da tutti ormai involontariamente. Si parla di «Lucia», di «Don Abbondio», di «Fra Cristoforo», dell'«Innominato», come appunto, mescolando disinvoltamente un mazzo di carte. Ognuno tuttavia gerarchizza queste figure secondo le proprie opinioni e i propri gusti. Se dovessi accettare il gioco, direi che per me il più bel personaggio dei *Promessi Sposi* è Renzo, insieme con Don Abbondio e Gertrude. Mentre invece considero orribili — pronti per un *technicolor* americano degli anni Cinquanta — il Cardinal Borromeo, l'innominato, Fra Cristoforo e Lucia. La leggera preferenza che do a Renzo nei riguardi di Don Abbondio e Gertrude, dipende dal fatto che Renzo è una figura espressa dallo «stile comico», e tale rimane, fino alle ultime pagine (solo proprio alla conclusione Renzo diventa un «padrone», e arricchisce approfittando di un bando governativo che permette di tener basso il salario degli operai. Questo sarebbe il *reale* lieto fine del romanzo! E qui, nelle ultime righe, Renzo diventa di colpo odioso, un piccolo ometto tutto pratico, un lombardo pieno di buon senso certo destinato a diventar moralista per difendere i suoi beni, esattamente come coloro che son stati alleati dei cinici potenti che l'hanno perseguitato). Don Abbondio e Gertrude, anch'essi, appartengono all'area del «comico», ma la loro comicità traspare e prende rilievo sull'abisso del male, e ciò costringe il Manzoni a essere un po' ipocrita e gesuitico nei loro confronti: a fare un po' di manierismo moralistico (li perdoniamo, non li perdoniamo) e a scherzarci un po' su, con non troppa con vinzione. La figura comica di Renzo invece traspare e prende rilievo sull'unica zona neutra su cui si fondano i

Promessi Sposi: una zona che non è definita né dal bene né dal male, ma è una mescolanza di bene e di male, una penombra ambigua, un'eterna sfumatura: è cioè l'«esserci» esistenziale, o, meglio ancora, la vita di ogni giorno, la quotidianità. La comicità benevola, mescolata a questo caos indefinibile e irrelato che è la vita comune, fa di Renzo una figura straordinariamente poetica.

Ma c'è dell'altro. Il Manzoni ha avuto tragici rapporti coi genitori, specie con la madre (cosa che l'ha costretto, fra l'altro, a passare lunghi anni in collegio). È semplice per noi posteri, lettori di Freud, analizzare la conseguente nevrosi che è caratterizzata dall'eterna forma di complesso nei riguardi del sesso femminile (le vertigini che egli provava, solo se seduto su una sedia isolata, ne sono un sintomo «da laboratorio»): ciò non poteva che portarlo a una cristallizzazione della femminilità, condizione senza la quale sarebbe stato impossibile per lui pensare al rapporto sessuale. Anche tale cristallizzazione della femminilità ha caratteri schematici, classici, da laboratorio: da una parte la donna si cristallizza in Gertrude, la peccatrice che si deve ignorare e tener lontana da sé con orrore (oltre tutto essa, tanto per semplificare un eventuale caso di coscienza, è monaca, e la sua veste religiosa è una barriera decisamente invalicabile eretta dalla Censura): dall'altra parte, la donna si cristallizza in Lucia, l'immagine immacolata della giovane madre, che non può - è inconcepibile - avere rapporti con l'uomo (e infatti anche qui la Censura, oltre a tutta la serie di impedimenti, che costituiscono la trama del romanzo, erige una barriera benedetta da tutti i crismi: il voto di castità). A fiancheggiare tale rapporto così complicato col sesso femminile - come sempre in tali casi - non poteva non esserci una certa tendenza, inconscia e del tutto irrealizzata, sia pure, all'omosessualità. La vita sessuale - dice Freud - non è un fiume che scorre sul suo letto, ma è un rivolo di liquido vischioso, pieno di rami, di pozzanghere, e solo faticosamente il suo corso principale giunge al proprio sbocco.

L'omosessualità in Manzoni era evidentemente uno di questi corsi secondari, di queste pozzanghere: ma è sotto il suo segno che si svolge tutto il fitto intreccio di rapporti dei personaggi dei *Promessi Sposi*, Don Rodrigo e i bravi, Don Rodrigo e il Griso, Don Rodrigo e il cugino, il Cardinal

Borromeo e l'Innominato, per non citare che i primi che vengono alla mente: ma, se il lettore rilegge in questa chiave i *Promessi Sposi* vedrà che, una volta privilegiato e messo sull'altare il rapporto d'amore uomo-donna, tutti i rapporti che formano l'intreccio del libro sono caratterizzati da una strana intensità (fraternità o odio) omoerotica. Che del resto è naturale, e si trova in tutti i grandi romanzieri. Ma nei *Promessi Sposi*, in più, produce Renzo. Renzo è una proiezione nostalgica del Manzoni, una figura di figlio-padre quale egli non è mai stato né mai avrebbe potuto essere: una possibilità perduta per sempre nel mondo. Renzo è il simbolo della salute e dell' integrità. Questo amore per la gioventù solida e ben piantata di Renzo, ragazzo senza problemi, fa sì che il rapporto tra il Manzoni e il suo personaggio sia sempre poetico : le pagine in cui il Manzoni parla di Renzo traspaiono. sul reale, si confondono col reale, hanno l'assolutezza del reale, e anche la sua sostanziale leggerezza. Il rapporto tra il Manzoni e Renzo, ricorda un po' quello di Ivan Il'ic — nel racconto del Tolstoj - con il suo giovane contadino: il ricco padrone malato trovava un po' di sollievo dal suo male solo nella presenza di un ragazzo, suo servo (ma divinamente sano, rozzo e giovane, e quindi libero da lui e da ogni altro padrone, imprendibile, «altro»). Nei momenti di crisi della sua malattia (probabilmente cancro) Ivan Il'ic faceva venire in camera sua il ragazzo, e appoggiava sulle sue spalle le gambe: in quella posizione si sentiva meglio, e si illudeva di guarire. Son certo che il Manzoni provava la stessa sensazione redigendo la sezione romanzesca di Renzo.

Il lettore si sarà accorto bene come queste mie pagine non siano di critica; ma siano semplicemente delle chiacchiere più o meno brillanti su un argomento su cui spesso degli italiani, che abbiano fatto almeno il liceo, usano parlare. Infatti il pretesto di questo mio discorso è un'edizione popolare dei *Promessi Sposi* curata da Davide Lajolo, che, oltre ad aver premesso al testo un suo energico invito alla rilettura, ha avuto la stravagante e sorprendente trovata di raccogliere delle testimonianze manzoniane di alcuni suoi colleghi parlamentari, di tutti i partiti. Egli ha posto loro tre domande atipiche, proprie delle statistiche:

1) In quale occasione è avvenuta la prima lettura dei

Promessi Sposi e quali sono state le impressioni riportate; 2) Quale è il protagonista che ha lasciato maggiore impressione di sé, allora, e se è ancora lo stesso, oggi; 3) Quale è il messaggio più importante che il Manzoni ha voluto darci.

I ventiquattro parlamentari che hanno accettato di rispondere, l'hanno fatto con diligenza e sincerità. Su ventiquattro in dieci (compreso il Presidente Leone) hanno dato la loro preferenza a Fra Cristoforo (sette senza esitazioni; tre - Gonella, La Malfa, Luberti - affiancandogli altri nomi); in sei hanno dato la loro preferenza all'innominato (ma Gonella e La Malfa, come abbiamo visto, con l'alternativa di Fra Cristoforo); in tre alla Monaca di Monza (ma insieme ad altri personaggi); in tre a tutto l'insieme dei personaggi; in due a Renzo; in due (ma uno, Pieraccini, con l'aggiunta di altri candidati) a Don Abbondio; uno ha dato la sua preferenza al Cardinal Borromeo (si tratta di Andreotti); e uno (si tratta di Preti) al binomio Don Rodrigo e Conte Attilio («perché incarnavano meravigliosamente la nobiltà dell'epoca»).

In un linguaggio quasi comico (con delle eccezioni: per es. Malagodi e Terracini) i parlamentari si compiacciono di aver letto il Manzoni da scolari, sui banchi di scuola (che pena le aule di quegli istituti scolastici persi in una provincia tanto più stupida e ignorante quanto più, dai nostri interpellati, con pomposa modestia, mitizzata).

Quanto ai messaggi colti dai parlamentari nei *Promessi Sposi* sono tutti di stretta osservanza cattolica: presi alla lettera dal testo manzoniano e ricondotti alla loro originaria banalità e ferocia piccolo-borghese (fanno eccezione, almeno nominalmente, i parlamentari di sinistra).

A nessuno è balenato neanche lontanamente per la testa che il Manzoni è in realtà una delle forme storiche che ha assunto l'Anticristo: niente infatti è stilisticamente più contrario al Vangelo che l'umorismo. Cristo non era né bonario né spiritoso (né, naturalmente, sentimentale). Ma pretendere questo dai nostri parlamentari (date le risposte che hanno dato) sarebbe troppo.

È ben noto l'abisso che divide la cultura reale dall'idea che ne hanno in media i parlamentari; questi ultimi provengono per la maggior parte da studi di giurisprudenza, e nel passare dal loro campo all'altro - confinante, ma di natura così diversa

— nella letteratura, essi portano con sé un'abitudine formale e sociale che, nel momento stesso in cui aprioristicamente e spagnolescamente gratifica l'opera d'arte di ogni possibile privilegio, la limita a ciò che pubblicamente essa vale, in una mostruosa mescolanza di idealismo e di utilitarismo. Contano solo i valori costituiti in una società borghese media: cioè conta in realtà solo il massimo dell'alienazione. Se gli avvocati-parlamentari uscissero da questo rapporto con l'opera d'arte com'è vista dalla borghesia (la cui ammirazione per tale opera è un modo per liberarsene), ciò avverrebbe a scapito della popolarità.

La prima preoccupazione di un parlamentare è infatti la popolarità. Tutto ciò che potrebbe essere impopolare viene da lui rigidamente escluso dal proprio campo logico e verbale. Non lo fa neanche apposta, ormai: è un istinto. *Bisogna* scegliere Fra Cristoforo o l'innominato (o addirittura, come fa Andreotti, quell'untuosa figura da santino che è il Cardinal Borromeo): *bisogna*, perché altrimenti c'è il rischio dell'impopolarità. D'altra parte son certo che chi ha scelto Fra Cristoforo, l'innominato o il Cardinal Borromeo, l'ha fatto sinceramente: anche se forse con malcelata soddisfazione nell'accorgersi che tale sua sincerità coincideva con la scelta demagogica della popolarità. Son certo che Fra Cristoforo ha rappresentato sinceramente per molti parlamentari - quand'erano chierichetti - una forma superiore di quel tipo di guida spirituale, che, al di fuori dei *Promessi Sposi*, veniva probabilmente predicata con tanto minor successo. Ma è questa sincerità che fa più paura. La sincerità individuale con cui un bambino fa le sue scelte in un contesto insincero - in quanto ortodosso, conformista, moralistico - è il vero pericolo. Se veramente Andreotti credesse con meno sincerità alla santità del Borromeo, sarebbe, come uomo di potere, meno pericoloso e più abile di quel che voglia la sua fama. Purtroppo, il potere non è mai completamente cinico: esso è sempre contaminato da forme (sincere!) di fanatismo. Soprattutto, poi, il cosiddetto cinismo cattolico.

È vero che il nuovo tipo di potere si presenta come cinico, rispetto alle ideologie e alle religioni che hanno avuto corso fino adesso : ma coloro che ancora in concreto lo rappresentano sono da esso tollerati, e delegati a combattere

vecchie battaglie, a condurre vecchie repressioni, a scapito di avversari d'altronde vecchi come loro: perché anche la letteratura è un vecchio valore di cui il nuovo potere non sa più che farsene.

26 agosto 1973

Guido Piovene, *L'Europa semilibera*

L'Europa semilibera di Guido Piovene pone al critico un problema del tutto al di fuori dei temi e dello spirito che caratterizzano il libro. Esso si presenta infatti come un libro giornalistico (una raccolta di articoli scritti per la « Stampa », commissionati dal giornale, sui vari paesi d'Europa, al fine di fare il punto sulla loro attuale situazione sociale e storica): in quanto « libro giornalistico » - cioè scritto secondo quei determinati canoni di scrittura che vengono imposti dalla conoscenza diretta del proprio destinatario proprio in quanto « lettore di giornale » - *L'Europa semilibera* non si pone linguisticamente altro problema che questo, aprioristicamente risolto. Ora, Piovene è uno scrittore, non un giornalista. Eppure questo « dilemma » è ignorato, anche in quanto semplice compromesso. In tutta *L'Europa semilibera* non c'è un solo istante di riflessione e di meditazione metalinguistica del tipo: « Che lingua sto usando? Che rapporto c'è tra la mia lingua di scrittore e la mia lingua di giornalista? Non sto venendo per caso a un patteggiamento umiliante per uno scrittore e inefficace per un giornalista? Le mie scelte linguistiche non sono forse mistificate e ridotte da un senso del dovere *altro*, rispetto a quello mio reale di scrittore? » Anche gli « excursus » fuori dal tema di « descrizione ideologica » dei vari paesi, che Piovene si è rigidamente imposto, sono assolutamente rari: tre o quattro in tutto il libro, e molto brevi: essi consistono in perentorie e laconiche osservazioni morali che esprimono l'avversione profonda dell'autore per chi prova un *senso di colpa*, per chi si lascia vincere dal *rimorso*: anzi Piovene fonda addirittura alcune interpretazioni politiche dei fatti che osserva su un certo eccesso di senso collettivo di colpa o di rimorso.

È naturale dunque che il problema che ho posto io, critico, al di fuori del testo di Piovene, del dilemma tra scrittore e giornalista, non potesse esplicitamente essere affrontato

dall'autore: si tratta di un dilemma, infatti, che non può non dare un senso di colpa, non riempire di rimorsi, trattandosi, esteriormente e pubblicamente, di un cedimento, di un compromesso, che da una parte «tradisce» la letteratura nei confronti del datore di lavoro, dall'altra «tradisce» la letteratura nei confronti del cosiddetto consumatore.

Ma aver ignorato questo problema, è evidentemente una decisione presa in piena coscienza da Piovene. Ciò è dimostrato dall'accanimento e dalla buona volontà quasi eccessiva e fanatica con cui Piovene si è gettato allo sbaraglio: all'adempimento meticoloso del suo lavoro umilmente giornalistico, con la dichiarata finalità di essere chiaro, preciso, incontentabile, esauriente; di non lesinare nemmeno un soldo della sua intelligenza e del suo acume per comprendere i fatti e i fenomeni che si è proposto di prendere in esame.

A questo punto dunque noi dovremmo seguirlo all'interno di questo suo inquieto universo linguistico in cui egli assume l'argomento Europa, per sviscerarne la realtà, dopo aver cercato di individuarne i momenti essenziali. Ed è quello che praticamente facciamo, accettando naturalmente i temi della sua conversazione, o giudicandoli secondo il loro proprio canone.

La scrittura ci appare, così, chiara, è vero, secondo le intenzioni dell'autore, e spesso - sia pure dentro i limiti di una severità inamena che Piovene ha scelto fin dal primo istante — anche brillante, come vuole il dovere. Ma ci appaiono nel tempo stesso le opacità - anch'esse scelte del resto da Piovene, che sa che il mestiere di giornalista non è il suo, e che egli non avrà mai il coraggio di far passare delle zeppe o dei punti di passaggio come «necessari», o almeno di mascherarli, appunto, brillantemente - le opacità in cui la scrittura diventa affannosa, ossessiva, ripetitiva. Ma Piovene paga animosamente questo scotto alla sua scelta prima. Tutto ciò non manca di stringere il cuore (questo, Piovene, l'aveva calcolato?), soprattutto a un critico come me, che, in questo momento, sta facendo ciò che ha fatto lui nel libro preso in esame, cioè un lavoro di semplificazione a cui la coscienza, in parte, si ribella, in parte acquiesce, come a una specie di dovere inferiore ma *non* meno necessario.

Quanto poi alla discussione sulle interpretazioni che

Piovene dà sulle cose francesi o inglesi, scandinave o tedesche, questo dovrebbe essere il vero contenuto di una recensione realistica. Ma è proprio vero? O la natura stessa del libro non si rifiuta, piuttosto, a una discussione del genere? Non è, quella di Piovene, una conversazione affascinante, anche se con dei lunghi momenti elucubranti e annaspanti (pur nella loro sicurezza sintattica), che bisogna soltanto ascoltare? Piovene non è un politico; non è precisamente un politico marxista; non è neanche un politico conservatore. Egli conosce la politica; potrebbe, se volesse, fare una esatta diagnosi marxista dei fenomeni che osserva; ammira un certo tipo di conservazione. Ma non sceglie nessuna di queste possibilità. Preferisce tenerle a disposizione tutte. Ne è forse al di sopra? o fuori? Può darsi: tuttavia egli vi si mescola con impeto, con rabbia, con umiltà, con buona volontà, con un accanimento che diviene talvolta ossessivo. Per esempio quando individua ima «entità» — pragmatica o concettuale — che si presenta come ambigua o almeno polivalente rispetto allo sforzo interpretativo (mettiamo il «problema religioso» in Olanda, o l'«Opus Dei» in Spagna) Piovene si getta sulle piste di tale «entità» con l'alacrità di un nobile segugio, ne fa quasi un motivo di «suspense» da storia gialla, che lo conduce come un *detective* da un capo all'altro del paese su cui sta svolgendo le sue indagini, ben sapendo tuttavia che tale «entità» è fatalmente destinata a restare sospesa, enigmatica.

Inoltre egli stesso è impotente contro certe prevenzioni o apriorismi che egli ha contribuito direttamente, con la propria generazione, a creare: per esempio l'ammirazione per il razionalismo parigino o la leggerezza londinese. Sono, queste, due realtà al cui mito nessuno di noi è disposto a rinunciare. Piovene — anche se non lo dimostra — ne è intimorito come il più indifeso dei provinciali: e la sua indagine (che allora si fa commovente) di vecchio segugio - che è, certamente, di livello europeo - si inceppa e si ingorga: di fronte a un intellettuale francese (in cima a un grattacielo di Jacques Tati) o a un giornalista inglese bizzarro (in una casa di campagna da film dell'orrore) egli perde un po' la testa: e le moralità che ne trae hanno il carattere un po' pesante di velleitarismo che non riesce liberamente a sbloccarsi in un'osservazione priva di rispetto.

Ogni frase che Piovene scrive è in se perfetta (per acume; per un'intrinseca alta qualità di «critica del costume» in cui si mescolano tutte le infinite osservazioni politiche possibili), e, nel tempo stesso, discutibile. Perché la «Francia », l'« Inghilterra », l'« Olanda » ecc. o sono nozioni astratte oppure realtà infinite. Così succede proprio quello che probabilmente Piovene aveva del resto calcolato; ciò che vale del libro sono i particolari casuali, i dati reali ontologici — il prete olandese Padre Maltha, la città di Kiruna, la vita quotidiana norvegese.

A questo punto, a p. 237, ho creduto di aver finito di leggere il libro, e sono saltato alla conclusione, pp. 353-59 (dove Piovene tira le fila soprattutto a proposito di un tema che a me — come del resto anche a Piovene — e continuamente sembrato del tutto irreali, cioè l'unità d'Europa). Tuttavia, poi, per scrupolo, ho voluto dare un'occhiata alle pagine su cui mi ero interrotto, e precisamente al capitolo sulla Spagna. Piano, piano, con la naturalezza delle cose vere, mi sono accorto che il libro cambiava registro. Insensibilmente mi son trovato a leggere non più il libro giornalistico di uno scrittore, ma un vero e proprio poema: un poema saggistico, in una prosa che è proprio quella di uno scrittore, *benché, ancora, non trasgredisca a nessuna di quelle regole giornalistiche che tale scrittore si è imposto*. Anche delle osservazioni normali - certi fenomeni della civiltà dei consumi come per es. il *weekend* (p. 243) - prendono un passo, acquistano una leggerezza che le trasforma in dettagli di un'opera d'immaginazione; e così le parole prese alla lettera da un testimone (p. 245); per non dire del «ragazzo di legno» nell'angolo di una chiesetta di Salamanca (p. 267). Tutto ciò non fa che annunciare un tema: il tema della guerra civile, o meglio, di alcuni suoi episodi, di cui lo stesso Piovene, era stato testimone quasi quarant'anni fa, ricordati proprio nello stesso luogo, sotto lo stesso sole, con intorno lo stesso paesaggio in cui sono avvenuti.

Davanti alla bellezza di queste pagine mi sono posto il problema di cui ho detto all'inizio: che potrei, a questo punto, riformulare così: è spiegabile in qualche modo la ragione per cui uno scrittore, da semplice professionista, sia pure ad alto livello, diventa poeta? Per cui dopo una lunga serie di pagine «normali», senza che apparentemente muti nulla — la forma di

applicazione, la tensione ideologica, l'ambizione, eccetera - di colpo, alcune pagine si presentino come pagine di poesia? Come avviene questa specie di condensazione, di cambiamento di qualità? Mezzo secolo di razionalità critica (la critica marxista, da una parte, la stilcritica e lo strutturalismo dall'altra: cioè tutta l'intera epoca post-idealistica) non sono state neanche lontanamente capaci di spiegare questo. Certo, nel caso particolare di Piovene, ci sono delle spiegazioni: il trauma del fascismo, per cui egli (come probabilmente molti di noi) sa indagare meglio una nazione fascista come la Spagna o il Portogallo che delle nazioni di ininterrotta tradizione democratica, come l'Inghilterra o i paesi scandinavi, che, da questo, sono fatalmente estraniati: la familiarità col male diventa, come ogni familiarità, parte della vita, poetica perché oscura e drammatica, perché pervasa da quel senso di colpa e da quel colore del rimorso che Piovene, *pour cause*, condanna. La familiarità col male fa riconoscere le cose che ne sono state corrotte come se fossero le uniche a poter essere dotate di realtà. Questa disperata Spagna irredenta, sotto il suo sole che non cambia mai, e sembra illuminarla senza guardarla, come, appunto, la coscienza, è infinitamente più poetica delle nazioni in cui, almeno nominalmente e per generale accordo, ha vinto e domina il bene (la democrazia). Il fascismo ha un fascino che nessuno finora ha mai voluto non solo ammettere, ma neanche osservare imparzialmente. Esso è stato il «male» in un universo in cui il «bene» era in realtà invincibile. Esso ha profanato qualcosa che non era profanabile. Non per niente Piovene ha scritto queste pagine di poesia - rievocando il conflitto tra un male e un bene sostanzialmente interscambiabili - in una regione che era povera ed è rimasta tuttora povera. È la povertà che ha reso per molti secoli il mondo un sacrario improfanabile. Mentre è il benessere (capitalistico) che è di per sé profanatore. Ma non profana certo ancora la povera regione di Salamanca; mentre profana la Francia, l'Inghilterra, la laida Italia. Là dove c'è il male sussiste il bene, incorrotto, e in realtà, più forte. Mentre là dove c'è il bene, tutto ciò che esso produce è male (sono naturalmente esclusi da questo discorso i paesi socialisti). È forse un vecchio dolore vinto da un nuovo dolore (con tutti i suoi atroci rimorsi) che ha fatto esplodere queste pagine

poetiche di Piovene, in un libro di mestiere.

2 settembre 1973

[Francesco Leonetti]

È uscita in queste settimane una rivista, il cui frontespizio è pieno di titoli: non so quale sia quello giusto. La copertina è bianca, con in *mezzo* un riquadro giallo: nella parte bianca, sopra, si legge il titolo «cultura antagonista», sotto, il titolo «frammenti»: nel riquadro giallo i titoli sono due «Zibaldone» e «Due»: nella costa del libro questi ultimi due sono i titoli scelti, ma nell'ultima pagina, dove si danno gli «estremi» del volume, il titolo pare essere decisamente «Zibaldone» (periodico di studio militante), Linguisticamente «cultura antagonista» è una definizione presa dalla terminologia sociologica, adottata dal marxismo, ormai in genere, e, prima, in particolare, dal marxismo gauchista. «Zibaldone» è naturalmente leopardiano (un particolare classicismo privilegiato, cioè indenne dalla cancrena classista). «Due» è preso dalle liste verbali neo-avanguardistiche, agnostiche, inestetiche, con riferimenti al gusto del «design» e della nuova tecnica d'impaginazione. «Frammenti», infine, è nuovamente tradizionale, leopardianamente classico-romantico.

Il direttore della rivista è Francesco Leonetti: che non ha per questo cessato di dirigere anche la rivista «Che fare»: la quale però, con l'aprile del 1973, ha cominciato una nuova serie, esclusivamente ideologica e politica (la letteratura è passata tutta nello «Zibaldone», come vedremo). «Che fare» si dichiara esplicitamente «Rivista marxista-leninista di dibattito del P.C.(ml)L», e si impernia - nel suo primo numero - su due blocchi scritti a più mani (qualcosa che sta tra il lavoro di équipe e il dibattito registrato): *Sulla storia dei comunisti in Italia e Uimperialismo oggi*.

Osservando bene queste due riviste, si viene alla conclusione che esse sono quasi completamente scritte da Leonetti, come in un romanzo di Wilcock: do è, tutto il tessuto connettivo è, per la precisione, dovuto a Leonetti, che,

nella sua sete insaziabile di esaustività e ordine, pare non poter tollerare i vuoti, all'interno dei «blocchi» in cui organizza la sua rivista, e si dà da fare, umilmente e testardamente, per riempirli.

Il lavoro ideologico del marxista-leninista Leonetti è definito dalla stessa complessità contraddittoria che determina il coacervo dei titoli qui sopra descritto. Egli (come il suo presente critico) proviene da quella che è *tout court* la cultura (anzi, egli e il suo presente critico sono stati compagni di scuola al liceo classico e all'università; e poi hanno lavorato insieme come condirettori, negli anni Cinquanta alla rivista «Officina»): parlo di una «cultura *tout court*», nel senso non interclassista, ma in quanto comprendente le contraddizioni della lotta di classe: esattamente come la realtà, che è *una*. Nella sua esperienza di lotta politica, tuttavia, Leonetti piano piano si è staccato da questa «unicità culturale» (a cui invece, probabilmente erroneamente, il suo critico si è mantenuto fedele): e ha fatto della «cultura antagonista» una realtà non prospettata o progettata o addirittura utopistica, ma una realtà concreta e operante. Divenuto così manicheo, di stretta osservanza marxista-leninista, è chiaro che poi Leonetti ha dovuto per lungo tempo pagare (col silenzio di scrittore) lo scotto a questa astrazione ideologica intesa come storia vivente e vissuta. Se la «cultura» non è unica, ma è talmente classista da dividersi rigidamente in due culture - quella capitalistica e quella operaia — il problema che si pone a uno scrittore è: che fare? cioè: come scrivere?

L'ultimo libro di Leonetti *Tappeto volante* è uscito una decina d'anni fa: e, almeno nelle prime cento pagine, era stupendo: una delle scritture letterarie più alte e assolute dell'intero Novecento italiano. Poi, il silenzio. Come un figlio senza padre né madre, libidinosamente desideroso di padre e di madre, Leonetti si è messo a rincorrere dappertutto padri e madri, con un'angoscia che gliene faceva sempre scoprire di nuovi per primo, quando ancora erano assolute novità: così ha militato nei primi anni Sessanta con la neo-avanguardia (accettandone tutto, non solo i principi ideologici, che era naturale che a lui - e magari anche al suo critico — interessassero - ma anche tutti i più atroci prodotti che ne sono conseguiti): ma poi non appena scesero le meravigliose orde

barbare del Sessantotto, ecco che egli si accorse che i padri e le madri, meravigliosamente copulanti, non erano i neo-avanguardisti, ma i gauchisti: li scoprì, per primo, o tra i primi, li capì, li reificò culturalmente, ne accettò tutto (non cercando, tuttavia, come hanno fatto ribaldamente gli altri neo-avanguardisti, di mescolare i propri stronzi esperimenti linguistici con Che Guevara, o prestando le loro bizzarrie tipografiche, appunto da «design» strettamente neo-capitalistico, ai giovani rivoluzionari).

Ora, che anche quei nuovi padri e madri si rivelano come delusori, e le loro copulazioni hanno perduto vigore e mistero, Leonetti non ha più nuovi padri e nuove madri da scegliere, e, contro la propria natura, resta fedele agli ultimi che si è trovato. La sua ansia di aver padri e madri lo può spingere a tutto, non ad accettare la restaurazione, questo è certo. Ed eccoci al punto di partenza. Ma la fedeltà di Leonetti a un'attività rivoluzionaria che implica una rivoluzione alle porte, lo costringe tuttora a credere fermamente a una duplicità della cultura: lo scrittore che scrive per il capitalismo e i borghesi, e lo scrittore che scrive per la rivoluzione e gli operai. Non solo, ma accettando tutto dai gruppetti, Leonetti accetta anche il loro calvinismo, il loro moralismo che non conosce altro che doveri e utilità: quindi lo scrittore *deve accettare* la duplicità antagonistica della cultura, a patto, altrimenti, di essere un traditore della classe operaia.

Per chi - come uno scrittore - lavori in concreto, il problema dell'unicità o della duplicità della cultura non può che risolversi, appunto in concreto, in un problema di forma: che fare?, cioè: come scrivere? Leonetti ideologo risponde che il problema della « forma » è un problema della cultura capitalista. E quanto a formalismo — sempre sul piano della scrittura ideologica - egli si è fatto completamente sordo agli orrori formali dei suoi compagni di lotta. Accetta senza batter ciglio (e lui stesso magari adopera) parole come « rivoluzionarizzazione ». Ciò fa parte delle regole del severissimo gioco. Leonetti ha tacitato, cioè, parte della sua coscienza: ha rinunciato all'esercizio pieno della sua critica. Nella sua bontà di figlio, di orfano, egli certo non si rende conto della bruttezza di questa sua azione: lo fa, son certo, in totale buona fede. L'orrore formale del linguaggio con cui si

esprimono Brandirai!, Di Marco o gli altri marxisti-leninisti con cui Leonetti lavora, non si esaurisce infatti in se stesso: non è formalistico. Va bene, la parola « rivoluzionarizzazione », fra le tante simili, si può anche usare, se è proprio insostituibile, necessaria, o fa parte di un «insieme» coerente. Purtroppo tale «orrore formale» è invece indice di un contenuto retorico, di una ricerca aprioristica di ortodossia e di ordine, di un odio razzista verso certe persone che per loro sfortuna sono «padroni», di una colpevole ingenuità e semplificazione ideologica. Leonetti non può non capirlo, tutto questo.

Nello «Zibaldone» c'è una sezione letteraria che è, appunto, un piccolo museo degli orrori: testi di Majorino, Di Marco, Vicinelli, Furci, un'ineffabile poesia di un pezzo grosso cinese, ministro della cultura, certo Kuo Mo-jo; fra tutto questo spiccano due ignobili paginette di Dario Fo.

Anche Leonetti ha pubblicato, in questa sezione, alcune sue pagine, e precisamente l'inizio di un romanzo a cui sta finalmente lavorando, *L' accampamento*.

«C'è una distesa di poltrone e di sedie ammucchiate, dinanzi alla porta rossa del cortile. Un militante nel suo giaccone abbastanza miserabile e sereno... »

Siamo su un'altra sfera. La lingua è di colpo cambiata. L'autore sa la sua «forma» e la domina. Eppure il mondo trattato è lo stesso che negli scritti ideologici. Si parla infatti di un gruppo di militanti marxisti-leninisti, che hanno una riunione nella loro sede cittadina al centro o alla periferia di Milano, e, riunendosi, si comportano in quel tipico misto di severità calvinista da club dei suicidi e di leggerezza giovanile piuttosto goliardica, che corregge, di fronte a un eventuale spettatore e davanti alla propria coscienza, quel tanto di eccessivamente «politicizzato» che si potrebbe sgradevolmente riconoscere in loro.

Dunque questi militanti, radunandosi, vedono che nel cortile del casamento dov'è la loro sede, c'è un camion pieno di sedie che degli operai stanno scaricando, e ammassando dentro la loro saletta. È un dono dei padroni. Una di quelle mosse «diaboliche» dei padroni — che il marxista-leninista sa così ben rintuzzare e smascherare - con cui i padroni cercano di sgonfiare lo spirito rivoluzionario e di integrare, in qualche modo, i rivoluzionari. Ma costoro non si lasceranno certo

abbindolare da quel dono di comode sedie e poltrone!

Leonetti si scatena nel descrivere queste sedie. Ce n'è di tutti i tipi e di tutte le forme: ma questa loro diversità - ecco! - non è funzionale al *racconto politico*: le sedie, per quel che concerne tale racconto, potrebbero essere tutte uguali: tutte brutte o tutte belle; tutte eleganti o tutte pacchiane, ecc. La diversità delle sedie è un motivo che in realtà è funzionale alla *forma del racconto*, cioè al vero racconto. Si tratta di un *excursus* che è strutturale sì, ma in un senso infinitamente più largo di quanto sia consentito dalla ideologia politica rivoluzionario-utilitaristica del marxismo-leninismo italiano. Leonetti «si diverte» a descrivere queste sedie: ma il suo divertimento non è quello un po' losco degli altri militanti: esso è franco e leggero, di un'estrema eleganza. L'antico Leonetti delle poesie (le bellissime poesie degli anni Cinquanta) con le sue movenze esiodee di uomo affascinato dalla compiutezza artigiana, dal lavoro manuale, dalla precisione mescolata al mistero, sembra risorto, più stringente e ispirato che mai: sotto la cenere della neo-avanguardia e della rivoluzione gauchista continuavano ad ardere le braci della vecchia cultura e della vecchia realtà. Che non solo sono uniche, ma sono vissute una volta per sempre. Non voglio suggerire a Leonetti la possibilità di un ritorno, di nessun genere: né quello fatalistico della accettazione della realtà così com'è, né quello alle posizioni revisionistiche (di cui non si può tuttavia negare oggi il pessimistico realismo). Voglio solo dire che le contraddizioni contenute in quella unica realtà politica e culturale in cui effettivamente viviamo, vanno vissute e sofferte, anche attraverso il compromesso e la vergogna, magari: perché tutto è meglio che tacitarle. E l'astratta divisione delle culture e delle forme ricalcata su una astratta opposizione delle classi, è appunto uno dei modi per tacitare tali contraddizioni.

9 settembre 1973

Fëdor Sologub, *Il demone meschino*

Apro la finestra di vecchio legno, con dei complicati chiavistelli, e mi appare una calle, con l'acqua verde, le case rosse intorno, piccole, lavorate come oggetti, i cortili interni circondati da tetti e comignoli. Una campana suona con foga; e appena smette, eccone un'altra più lontana, come di latta, che rintocca disperatamente, a distesa. Sul piccolo marciapiede della calle, oltre la gradinata di un ponticello passano due donne, una ancora giovane, e una vecchia che si appoggia al bastone. Vanno a messa, certamente, oppure in visita mattutina a qualche signora amica, dove le attende il caffè, o un liquore dolce. Degli uomini parlano a bassa voce fra loro sulla tolda di una piccola barca, nuova, gialla, ammassata con delle altre lungo la riva di pietra. Ecco una terza campana, più lontana ancora, e più solenne, mista ad altre campane. È domenica mattina: non c'è dubbio, la Chiesa chiama con accenti severi, mentre la gente è stranamente leggera e lieta, senza mostrarlo. Un ardente sole settembrino che già più non scalda sembra tutto assorbire e rendere silenzioso nella sua luce... Ecco, ecco, due piccoli soldati che scendono i gradini del ponte... tre ragazzi con delle magliette molto colorate e i capelli tosati che camminano con malcelato fervore... Un gruppo di donne con un bambino, su cui si chinano tutte...

Verso questi miei simili che vivono una giornata di vita piccolo-borghese di un'epoca finita per sempre, anche se durata solo fino a pochi anni fa, io provo un sentimento forte, intenso, carico di espressività.

La loro vita mi appare misteriosa, sì, come quella di un popolo defunto in millenni remoti, oppure come quella di un popolo di formiche, di castori. Nel tempo stesso, mi è profondamente familiare. C'è, tra me e loro, una complicità, o un'alleanza, o un patto, che mi ha legato ad essi dalla nascita, obbligatoriamente, come il battesimo lega a una chiesa: se le

parole precise di questo patto, sono andate perdute, resta la certezza di averle sapute e un vago ricordo, che è tutto. Tuttavia l'immensa quantità di cose in comune - sentimenti, necessità, abitudini, convinzioni — apparendomi in loro, mi si presenta come dotato di un altro spirito, che mai io possiederò in quella sua interezza che spiega totalmente la vita: tutt'al più potrei esprimerlo. Sono infatti scrittore: e questo rapporto di nostalgia per la intensità, la completezza, la purezza della vita - che si manifesta solo nelle vite altrui, sia in quelle tragiche che in quelle ridicole, sia in quelle povere che in quelle ricche - è il rapporto che mi permette di esprimerla. O, meglio, che mi *ha permesso* di esprimerla. Per molti anni, per quasi un'intera esistenza, il mio rapporto con gli uomini è stato dominato da questa idea rispettosa e sgomenta della loro necessità, al di là del male e del bene. La condizione era quella piccolo-borghese, sovrapposta ingiustamente sopra una condizione popolare. Ma ne nasceva un tutto, di cui faceva parte anche la lotta degli sfruttati contro gli sfruttatori, di una cultura potenziale contro la cultura reale.

Sapevo, certo, che, nell'orbita del potere, i piccolo-borghesi erano neirenorme maggioranza dei teppisti, delle persone che non avevano interesse per niente, dei conformisti criminali, dei potenziali fascisti: questo in quanto piccolo-borghesi. In essi sussisteva, però, l'altra natura, quella della classe da cui erano appena provenuti, o da cui si andavano formando, e che costituiva la maggioranza della nazione.

Ora, in pochi anni, tutto è cambiato. Il piccolo-borghese non solo si è definitivamente distinto dalla classe popolare — prevalentemente contadina — da cui proveniva, ma, fornito di mezzi come nessuna classe privilegiata ha mai posseduto nella storia, ha cominciato, ottenendo immediatamente clamorosi risultati, a borghesizzare l'intera nazione. Resta, attaccata allo stupendo passato, con tutte le sue ingiustizie, qualche piccola isola, come questa Venezia di una domenica mattina.

Le caratteristiche «negative», «nere», del piccolo-borghese, si sono stabilizzate una volta per sempre: hanno perso la loro barbarie (o tendono a perderla), ma sostanzialmente sono le stesse: teppismo, ferocia, disinteresse per ogni cosa, paura, conformismo, volgarità. Nulla è più ormai al di fuori di questo. Dunque il rapporto di uno scrittore con gli altri uomini non

può che essere radicalmente mutato. Ciò che rende ancora misteriosa l'esistenza umana è solo la sua volontà collettiva, con le sue scelte, riguardanti soprattutto il futuro. Ma questo non basta a far amare gli uomini, a far provare verso di essi quello slancio di innamorata curiosità, che, mista al terrore, spingeva uno scrittore a scrivere: cioè a descrivere.

Leggo con infinito stupore un libro scritto sessanta-settanta anni fa in Russia, *Il demone meschino* di Sologub. Trattandosi di un vero e proprio capolavoro, tutte le considerazioni che potrei fare oggi leggendo un romanzo «di una volta», sono rese da esso immensamente più significative ed emozionanti. Sologub parla della vita di una città (che egli chiama «la nostra città»), e una vicenda dei suoi abitanti, imperniata intorno alla storia «comica» di un professore di ginnasio, Peredònov. Peredònov è uno di quei pazzi - che si trovano anche in Dostoevskij - studiati e descritti prima della psicanalisi: si tratta di un paranoico, afflitto da mania di persecuzione (che lo porterà ad ammazzare arbitrariamente uno dei suoi amici, il più stupido e innocuo): egli è un teppista, che non ha interesse per niente, un conformista così miserabile che giunge a fare la spia e a scrivere delle denunce anonime con la stessa facilità con cui imbratta e distrugge gli oggetti della padrona di casa, per pura volgarità. Come personaggio e come caso patologico, Peredònov interessa però meno che come simbolo. In esso è sintetizzato espressivamente tutto ciò che caratterizza un piccolo-borghese: e, poiché nel libro è detto ripetutamente che in gioventù egli ha letto le opere proibite, i testi rivoluzionari, come simbolo egli comprende in sé anche il piccolo-borghese di sinistra (Peredònov è stato costretto dalla sua paranoia a diventare reazionario: ma avrebbe potuto benissimo, restando quello che era, proseguire per la strada della contestazione alla società borghese zarista). Intorno a Peredònov si muove un mondo di uomini e donne in tutto simili a lui. È inconcepibile che si possa aver scritto un romanzo così crudele, dove, almeno per la prima metà, nessuno e niente si salva. Come ha potuto Sologub, che è un uomo così delicato, scrivere così spietatamente una storia simile? Ha potuto farlo perché egli aveva, con l'insieme degli uomini, un rapporto come quello che ho descritto qui sopra, dominato dal rispetto e dalla necessità, che ne assicurano una eterna freschezza. Sologub vuole fare un

romanzo «comico»: e ci riesce, non c'è dubbio. Ci riesce perché prova un profondo piacere espressivo nell'usare i canoni di quel particolare umorismo che è l'umorismo russo, per «descrivere» i suoi personaggi e le loro azioni. È incantevole il modo con cui egli presenta i personaggi man mano che viene il loro turno. Alle volte il succedersi di questi turni è addirittura meccanico (come nella serie di visite che Peredònov va a fare ai pezzi grossi, per ingraziarseli, pronto a qualsiasi bassezza): teoricamente sembrerebbe insostenibile inserire nel racconto una dopo l'altra tutte queste scene che cominciano invariabilmente con la descrizione del personaggio e dell'ambiente che appaiono agli occhi di Peredònov e del lettore. Eppure Sologub ci riesce, con la massima facilità. Vuol dire che il suo rapporto con quelle persone è sempre pieno, intenso, carico di espressività. La vita — anche se vissuta dalla classe privilegiata di quella città russa di provincia in modo così miserabile — è trionfale. Infatti il fondo su cui questi piccoli mostri piccolo-borghesi si muovono è un fondo innocente: da una parte la natura, coi suoi soli e le sue piogge (sempre mirabilmente descritti, in due parole), e dall'altra quell'entità non detta, oscura, immensa che è il popolo. L'innocenza della natura e del popolo riescono a infiltrarsi fin dentro il cuore di quella piccola società che esprime il potere locale, descritta da Sologub: riesce a infiltrarsi attraverso la presenza dei ragazzi. I figli dei mostri sono degli angeli. Lo sono tutti, per partito preso. Essi, al contrario degli adulti, sono rispettosi, pieni di interesse per ogni cosa, intelligenti, razionali, ingenui, capaci di rivolta, freschi, allegri: e belli anche fisicamente. La lucidità e la spietatezza, con cui i ginnasiali giudicano gli adulti, non li priva della loro illusione sulla vita come un insieme di realtà positive e di valori. Il rapporto di Sologub con gli uomini — quel rapporto che gli permette di descriverli — è simboleggiato, nella sua purezza, dal rapporto coi ragazzi, coi «ginnasiali» (che Peredònov si diverte a far frustare, andando a spiare ai loro genitori malefatte inesistenti). Ai ragazzi Sologub concede una parte minima del suo romanzo, in pratica si limita a nominarli e riferire su loro delle notizie: non li descrive mai (eccetto uno, come dirò): sono un puro termine di paragone, una ontologia lucente di «allegri occhi». Il loro motivo viene introdotto nelle prime pagine, quando un quattordicenne

ginnasiale, fratello di una delle pretendenti di Peredònov, *viene notato* (ma la cosa, subito, non stupisce, perché nei romanzi russi i ragazzi *sono notati* abitualmente, là dove nella narrativa occidentale — a meno che non siano protagonisti — sono completamente rimossi): finché, tale motivo, esplode in Sàsa. Un'amica della concubina di Peredònov che l'aiuta nelle sue manovre — il motivo comico del libro — per farsi sposare) di punto in bianco, per un puro arbitrio che resterà senza spiegazione, dice che nel ginnasio c'è un certo Sasa, il quale è in realtà una donna travestita da ragazzo. Questa follia non sembra tale né a Peredònov né agli altri suoi simili. Non c'è dubbio che nel ripugnante eros di Peredònov ci sono molti resti di omosessualità repressa, quella delle SS, quella della polizia, ecc.: e del resto il fondo di tutto questo ambiente piccolo-borghese e pieno di una barbarie ancora recente. La notizia arbitraria sulla presunta natura femminile di Sasa, fa nascere la «seconda storia» del romanzo.

Ci sono tre sorelle, tra le pretendenti alla mano dello scapolo Peredònov: si tratta di tre ragazze, e quindi di tre personaggi appartenenti all'ontologia felice e positiva dell'universo stilistico del libro. Esse sono eternamente allegre, di una meravigliosa allegria enunciata e non spiegata. Lo sono, e basta. Una di queste tre sorelle, Ljudmila, si incuriosisce di Sasa, vuole andare a vederlo, e tutta elegante, esageratamente profumata, col suo ombrellino, va a trovarlo presso la vecchia che lo tiene a pensione. Scoppia subito un violento, impossibile, arbitrario amore tra questa ragazza, quasi ventenne, e l'adolescentino completamente innocente: l'eros si scatena senza giungere a nessun compimento. E il corpo narrativo, che lo contiene, si inserisce di forza - con tutto il carico della sua cultura decadente, raffinata - nel corpo principale del romanzo, che quanto a cultura è classicamente russo: appartiene cioè tradizionalmente a un'area in cui si sono potuti scrivere romanzi come questo fino a un periodo molto più tardo, rispetto alla coeva narrativa europea (Babel' Platonov, fino a Bulgakov).

I personaggi piccolo-borghesi di Sologub non possiedono l'umorismo che caratterizza il loro creatore. L'hanno appena perduto. Lo rinnegano, anzi, probabilmente, come tipico di quell'universo povero e contadino da cui si sono appena

distinti. Si tratta di una vera e propria abiura. Il loro riso, per essi, non ha senso se non offende qualcuno o qualcosa; o se non è ghignante esibizione della propria superiorità. L'umorismo che invece Sologub adotta ancora con tanta felicità sua e del lettore è appunto quello povero e contadino: non prende in giro e non offende nulla. È semplicemente buon umore e trasporto verso gli altri, anche i volgari e i malvagi. Nelle descrizioni del teppismo e dell'ignoranza degli eroi di Sologub, prevale, sul senso letterale, una felicità che ne condiziona il giudizio. È vero del resto che quegli eroi sono ancora pervasi da una barbarie recente, che ogni tanto li ritrasce indietro, in un mondo dove essi erano infinitamente migliori, tuttavia è proprio nelle caratteristiche formali dell'umorismo di Sologub che essi vengono liberati dal giudizio morale che grava su di loro. L'umorismo cattolico, o, prima di tutto, protestante, che si è formato come «mezzo espressivo» nel momento in cui la borghesia occidentale diventa la borghesia moderna, nel Seicento - il Cervantes, Shakespeare, Ariosto sono i modelli primi e ancora puri - non ha avuto mai la leggerezza meravigliosa ed evangelica di quello russo. Qui, il mondo contadino si è protratto nella sua totalità infinitamente più a lungo. Probabilmente, anzi, in potenza, nella Russia di oggi è ancora possibile un romanzo come quello di Sologub, perché la Rivoluzione ha preservato l'universo arcaico dalla borghesizzazione, e dal suo umorismo privo di felicità.

Alla fine del libro, nessuno di questi personaggi orrendi riesce antipatico: Sologub è riuscito a compiere il miracolo di guardare lucidamente e spietatamente una realtà odiosa senza odiarla.

Probabilmente, per tornare ai giorni nostri, questo miracolo è forse ancora parzialmente possibile: ma non descrivendo, però, i piccoli borghesi integrati, quelli dell'enorme maggioranza: il loro fascismo si è in realtà smussato in una forma di edonismo consumistico che li ha staccati per sempre da ogni epoca precedente; e i fascisti dichiarati sono dei turpi fossili. Il miracolo di Sologub si può forse ottenere descrivendo dei piccoli borghesi di sinistra, rivoluzionari: sono essi, in realtà, spesso, a essere teppisti, volgati, ignoranti, ricattatori, privi di umorismo, fanatici in superficie, cinici e simulatori nel profondo, come i personaggi di Sologub: ad avere cioè intatte

tutte le caratteristiche della vecchia borghesia, dato che essi si oppongono a quella moderna e attuale, rifiutandola, almeno teoricamente. Ma, malgrado questo, è proprio tra essi che si possono trovare dei personaggi odiosi da descrivere senza odio, come ha fatto Sologub. Solo che intorno ad essi, purtroppo, manca un universo che non sia quello loro, particolare. Bisogna essere affascinati e innamorati di *tutti* gli uomini, per sceglierne una parte e condannarne un'altra.

16 settembre 1973

Ananda K. Coomaraswamy, *Induismo e buddismo*

Ho già avuto occasione di dire, a proposito di un libriccino di storie Zen pubblicato da Adelphi, che conosco male le religioni orientali, specie quella indiana, di cui molti in questi anni possiedono qualche nozione, se queste religioni hanno avuto un momento di moda specie tra i giovani. Dicevo di non amare allargamenti culturali di carattere sottoculturale, e che una infarinatura dovuta alla conoscenza di qualche opera divulgativa o di qualche testo tradotto mi pareva una degradazione. Ciò non toglie che il mio interesse per la «storia delle religioni» (a questo proposito segnalo al lettore la mia ultima lettura, un legnoso ma notevole volume del marxista George Thomson su *I primi filosofi*, pubblicato da Vallecchi), mi spinga ogni tanto a leggere anche opere di carattere direttamente religioso.

Ananda Coomaraswamy che ha scritto una specie di sinossi dell'induismo e del buddismo è infatti uno storico (soprattutto dell'arte religiosa indù), ma è *anche un credente*. La sua sinossi è dunque apostolica. Egli si rivolge con grande cura al lettore occidentale, riferendosi con precisione filologica ai testi di cui cita parole, frasi o frammenti, dandone anche sempre, tra parentesi, il testo in lingua originale; non solo, ma fornendo anche l'analogo concetto in quella lingua universale della filosofia che è il greco di Platone, oppure addirittura citando testi mistici occidentali (esprimenti sempre analoghi concetti, soprattutto Meister Eckhart, e, con grande pertinenza, il Dante del Purgatorio e del Paradiso). L'educazione inglese di Ananda Coomaraswamy gli consente di avere quel distacco dalla materia (in cui peraltro crede) e quella capacità di chiarezza sintetica e razionale, il cui risultato è di compendiare in un libriccino di 170 pagine stampate larghe, millenni di pensiero religioso.

Ciò che mi ha colpito forse più di tutto in questo

straordinario compendio (che mi ha molto emozionato) è un elemento finora trascurato della filosofia indiana, cioè il suo momento pragmatico che è invece conosciuto a fondo e capito ancora più a fondo: così a fondo da risultare addirittura « behavioristico » ! Certe affermazioni dei testi religiosi indiani coincidono perfettamente con certe affermazioni del «behaviorismo» (a proposito di cui consiglio, ancora, al lettore un esemplare irritante e affascinante, *Oltre la libertà e la dignità*, di B. F. Skinner, Mondadori).

Scelgo a caso alcuni passi: «Si può affermare che tra le mentalità ingenua che si identificano con i loro *accidenti*, il Buddha avrebbe incluso Cartesio con il suo *cogito ergo sum*» (*sono* in quanto individuo); «Quel che noi chiamiamo la nostra *coscienza* non è altro che un processo mentale; il suo contenuto cambia di giorno in giorno ed è sottomesso, né più né meno come la realtà corporea, al determinismo causale...»; come afferma Plutarco: «nessuno continua a essere una persona, nessuno è una determinata persona...»; «Essendo l'individualità empirica un semplice *processo*...»; «Questo corpo non è *mio*, ma il risultato di azioni passate». Ed ecco una frase che potrebbe essere scritta direttamente dal «behaviorista oltranzista» Skinner: «L'individualità è connessa alla coscienza e la coscienza non è un'essenza, ma passione; non è attività, ma un susseguirsi di reazioni in cui *noi* - che non abbiamo il potere di essere ciò che vogliamo e quando lo vogliamo — siamo fatalmente implicati»,

È *his fretus*, da questo punto (il punto in cui il praticismo occidentale si ferma), che il pensiero indiano crea la religione. Un «io» inesistente, consistente in un «fascio di reazioni» all'ambiente, è razionalmente un moncone. Ora le religioni sono tutte profondamente razionali: e i pensatori indiani delle origini non si sono dunque fermati a quel «moncone» e hanno cercato di integrarlo in un tutto più sensato. Ne è nato quell'enorme, complicato (ma in fondo semplice) sistema che è l'induismo. Il Sé che è tutto, ma non sa cosa è perché non è qualcosa, il suo convivere reale con il nostro Sé irreale; la vita intesa come risveglio alla sua realtà ecc. E tutta la serie di miti simbolici che da questa nozione immensamente proliferatrice può nascere.

Ma, da occidentale viziato (benché, ripeto, molto

emozionato dalla bellezza e verità del mito) ciò che mi ha più attratto sono state ancora delle conclusioni pratiche. Primo: il rapporto del «Risvegliato» - cioè dell'uomo che giunge alla conoscenza del Sé reale — con 1 etica. Cito in proposito altri passi: «Le norme della *mera* morale, così come vengono spesso chiamate — *mera* perché, sebbene sia indispensabile al raggiungimento del fine supremo dell'uomo, non è in se stessa un fine, ma soltanto un mezzo.,,»»; «La perfezione è qualcosa di più dell'innocenza dei fanciulli; occorre sapere cosa sono la follia e la saggezza, il bene e il male, e sapere poi anche come disfarsi di queste due nozioni: essere *retti senza essere virtuosi*, essere cioè *amoralmente morali*», (Com'è rozzo il cristianesimo occidentale, al confronto!)

Secondo: il rapporto del Risvegliato con la società. La filosofia indiana (e quindi anche il contenuto di questo libretto rusconiano) è sempre apparsa una filosofia politicamente reazionaria, conservatrice cioè di un potere monarchico o feudale. Anche le recenti conversioni «hippy» (sottoculturali: li ho visti coi miei occhi questi «convertiti» a Kabul e a Katmandu) pongono l'accento della sovversione al potere capitalistico in una forma di oltranzismo che riesuma come contraddittoria una religione di Stato irrimediabilmente e quindi scandalosamente arcaica.

In realtà il reazionarismo della religione indù è un errore di ottica, come osserva Ananda Coomaraswamy. E ha ragione: la Chiesa Cattolica non era reazionaria nel Medioevo. La cultura del feudatario e quella del contadino erano la stessa cultura. Se posso ripeterlo ancora una volta, la rassegnazione non ha niente da invidiare alla rivolta, naturalmente in una società sostanzialmente non contraddittoria: dove il figlio assume il ruolo del padre, e la obbedienza che - nelle società antiche - porta a questo, è suprema dignità. L'assimilazione al padre e la riassunzione dei suoi doveri, che divengono così ereditari, è la causa prima della divisione della società in caste, secondo il credente Ananda Coomaraswamy. Certo non lo è unicamente, ma che importa? Chi pativa e viveva questa forma arcaica di «divisione del lavoro» ci credeva fermamente e l'accettava: un «universo umano» conta solo visto dal suo interno. Inoltre, dal testo di Ananda Coomaraswamy, veniamo a sapere una cosa sorprendente. Non è vero che un individuo sia legato alla

sua casta dalla vita alla morte. Egli può uscire da questo determinismo sociale — che a noi sembra così imperdonabilmente ingiusto - attraverso il «risveglio». Il Risvegliato, che giunge al quarto e ultimo grado di conoscenza, cioè all'apatia e alla morte in vita, e vive assolutamente privo di tutto, può provenire dalla casta dei regnanti o dei sacerdoti, ma può provenire anche dalla casta dei paria. Ciò che dà uguaglianza e libertà è la santità, cioè la liberazione dalla coscienza del bene e del male, e l'abbandono non solo dei beni della vita, ma anche del rituale religioso *e della stessa teologia!* Il supremo insegnamento (per noi) della religione indiana è infatti il seguente: «Una chiesa o una società che non fornisca i mezzi per svincolarsi dalle sue proprie istituzioni, che impedisca ai suoi membri di liberarsi da essa, riduce a nulla la sua suprema ragione di essere».

Ho scritto queste note «en anarchiste», ma non senza progettazione. Il libretto sull'induismo e il buddismo è pubblicato infatti da Rusconi, Questo editore ha pochi anni di vita (circa due, credo), ma già i suoi elenchi di libri pubblicati sono molti, sotto i cartelli segnaletici di varie collane. Nella collana di narrativa e di poesia, Rusconi è abbastanza eclettico, non si formalizza troppo: e nel suo piano generale consistente nel fornire i testi di una nuova, grossa «letteratura di destra», cerca di *corrompere* anche autori non di destra, secondo la tattica tradizionale delle «aperture» verso i due corni estremi. Molto più coerente, se non fazioso, Rusconi appare nelle varie collane di saggistica, e specialmente in questa, «Problemi attuali», in cui è uscito il volumetto di Ananda Coomaraswamy (da Bernanos a Lévi-Strauss, da Jean Daniélou a Giuseppe Prezzolini, fino all'abominevole Armando Plebe - il povero Noventa sta a fare da paravento, pagando così lo scotto alla sua ambiguità un po' troppo conclamata).

Adesso Rusconi ha aggiunto alla sua attività di editore una nuova attività di produttore cinematografico, nel momento stesso in cui si sta impadronendo delle testate di alcuni giornali già di destra. Alle sue spalle, si dice, ci sono il petroliere Monti e la Cia. Si tratta dunque della più grande operazione culturale di destra che si sia mai avuta in Italia. Da qui lo scandalo. E la necessità di una nuova lotta per gli intellettuali di sinistra, reduci dalle glorie degli anni

Cinquanta, dagli idilli degli anni Sessanta, e dai disastri degli anni Settanta. Non c'è dubbio che Monti sia fascista, nel senso *anche* tradizionale della parola. Si può dire lo stesso della Cia e di Rusconi con lo staff dei suoi collaboratori? Non credo, magari anche malgrado loro. Il fascismo classico è per sua natura conservatore: ha la retorica dei buoni sentimenti e del passato, ha la mania del cosiddetto ordine ecc. La cultura che Rusconi propone attraverso la sua grandiosa operazione non è conservatrice, se non in falsetto: essa finge di esserlo. In effetti essa non può nascondere il suo totale cinismo, il suo aristocratico disprezzo per i sentimenti di un arcaico perbenismo e per un passato meschinamente nazionale (essa è internazionale, ormai, sia per formazione che per finalità). Quanto all'ordine, questa nuova cultura, che è in realtà quella dell'edonismo della cultura di massa, si accinge a fare piazza pulita dell'intero universo dell'ordine difeso dal fascismo. Non si fa scrupoli; qualunque cosa essa debba sacrificare a questa distruzione la sacrifica. Prima di tutto, a farne le spese, non con le parole ma coi fatti, è la Chiesa e la religione (la cultura di Rusconi non ha alcun reale interesse per operette religiose come quella di Ananda Coomaraswamy!) Presentandosi sotto spoglie tradizionali, tale nuova cultura di destra, ci costringe a inscenare una lotta antifascista così miserabilmente vecchia da sembrare un malinconico balletto di burattini, Marx e Engels hanno scritto le loro opere nel cuore dell'Ottocento, Lenin a cavallo tra i due secoli: è morto cinquantanni fa. È un intellettuale come me a essere ormai, oggettivamente, un conservatore! Io infatti, come i miei colleghi, sono ancora legato alle idee nate ed espresse più di un secolo fa. La cultura organizzata e imposta dall'operazione Rusconi è invece tutta lanciata verso il futuro, in un totale agnosticismo rispetto ad ogni valore e in un totale cinismo *reale* verso l'intera storia passata. Ridurre l'opposizione a Rusconi ai termini di una lotta antifascista significa perdere aprioristicamente, e per di più in modo ridicolo. Il fascismo di Rusconi è una maschera la cui estrema e irrilevante corrispondenza con alcuni elementi sopravvissuti di realtà (il teppismo e la volgarità fascista, coperti dal perbenismo e dall'aristocraticità culturale) non deve costringere gli intellettuali democratici (comunisti, gauchisti ed anarchici) a combattere una battaglia ritardata.

23 settembre 1973

Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord*

Tonino Guerra ha messo per iscritto una storia inventata ed elaborata con Fellini su comuni ricordi d'infanzia e di giovinezza. Assumendosi la parte dell'estensore del testo, Guerra ha deciso subito onestamente di non venir meno alla tradizione dello «script», cioè di non fingere che il lettore di tale testo sia quello che si suppone essere il lettore di letteratura: e di accettare invece come lettore un uomo più semplice e quasi illetterato: quello che andrà a vedere il film. Da ciò nasce quel curioso soggetto narrante tipico degli «scripts», appunto, che non è un «io» né un «egli» tradizionali, ma un «noi» assolutamente ignoto alla tradizione letteraria. È, se mai ve ne fu, un plurale simpatetico (esattamente il contrario di quello che usa il Papa): un «noi» in cui l'autore (Tonino Guerra con Federico Fellini), in una specie di aprioristico e bonario *embrassons-nous* assume anche il lettore, o, meglio, un gran numero di lettori, e così, eccoci tutti insieme, che assistiamo allo svolgersi della storia, che par nascere dalla nostra attenzione e dal nostro interesse — se non addirittura dalla nostra memoria (quasicché avessimo tutti passato infanzia e giovinezza nel «Borgo» di Guerra e Fellini). Un personaggio lo «vediamo», o poco più avanti, lo «ritroviamo»; di un altro personaggio, alcune caratteristiche le «abbiamo già viste» ecc. ecc. Il titolo *Amarcord* andrebbe meglio allargato in «Asarcurdem» (non: «Mi ricordo», ma: «Ci ricordiamo»). A legare l'autore al lettore in quanto futuro spettatore, tuttavia, non è solo il pronome grammaticale: è la volontà stessa dell'autore che si autodestituisce dal proprio incarico di informatore onnisciente e chiama il lettore-spettatore alla gestione del racconto. Non si tratta però di un esperimento democratico di gestione collettiva dal basso: no. La letteratura è sempre aristocratica. Si tratta semplicemente di una violenza esercitata dall'autore sul lettore. Guerra e

Fellini, cioè, disarmano il loro lettore imponendogli, come comune, una universale visione dell'esistenza e una unica possibile versione delle cose. Preso alla sprovvista il lettore (tutti i lettori sono ingenui) sta subito al gioco: si lascia disarmare come un bambino, e contraccambia le pacche sulle spalle e l'allegria un pò* nefanda da scampagnata vagamente blasfema con cui gli autori lo incantano e lo ricattano. Così plagiato, il lettore (con un certo disgusto che egli però non approfondisce, un po' per non dispiacere ad anfitrioni così gentili e ospitali, un po' per vedere - ingenuamente — come le cose andranno a parare) finge di esser convinto di aver passato le prime esperienze della vita in quel Borgo romagnolo di Guerra e Fellini, di aver conosciuto quella buona gente, e di esprimere su loro lo stesso giudizio: un giudizio sospeso, tra una bonarietà da sacrestia e un ghigno da casa dello studente.

Procedendo con la lettura, però, ci si accorge che tale giudizio - com'era lecito sospettare - non è qualunque: il suo restare sospeso e privo di livelli, come se ogni uomo valesse cinicamente ogni altro uomo e ogni condizione umana valesse cinicamente ogni altra condizione umana (perché no, del resto?), non è dovuto al qualunqueismo ma a una disposizione verso la realtà che, della realtà, coglie prima di tutto il momento enigmatico che sospende e livella ogni cosa, appunto nella sostanziale impossibilità di ogni interpretazione. L'umanità e la storia sono fenomenologia pura.

Sotto questa luce enigmatica, succede così che i fatti del racconto del Borgo non siano aneddotici se non in primo grado, e i personaggi non siano delle macchiette che esteriormente. Ma cosa c'è dietro l'aneddoto e la macchietta paesana o provinciale? C'è, non la storia ma il nulla. L'enigmaticità davanti a cui si blocca il giudizio storico, morale, sociale, è una forma incondita e cristallizzata di religiosità che non trova altro sbocco che nel non detto « scacco del nulla ». Ora, però, Fellini ha il terrore della serietà del nulla in quanto forma primaria e sia pur rozza di religione, cioè di tragicità. La sua educazione sentimentale (appunto in quel natio borgo così poco selvaggio, in quell'orrendo fondiglio piccolo-borghese) implica prima di tutto la paura dei sentimenti e ancor più della loro esprimibilità. Se il sentimento primo di Fellini è dunque l'enigmaticità di un

mondo fondato sul nulla e vivente di apparizioni, egli deve, per ragioni sociali, prima di ogni cosa, nascondere questo sentimento, cioè mistificarlo. Ecco dunque che, non appena accenna a rivelarsi, a scoprirsi, esso viene immediatamente corretto: da che cosa? Dal riso. Dal riso, dico, non dall'umorismo. Fellini ambisce al comico (e Guerra è costretto, in questo, a tenergli bordone). Ma si tratta di un riso stridulo, che spesso ha stecche infernali. Un riso nervoso, quello che hanno le puttane quando si parla di cose sporche, o un masochista quando si parla di fruste: un riso cioè che distacca e distingue, che rimuove e ristabilisce le distanze. Un patetico e un po'agghiacciante riso di difesa. Così come la tragicità del nulla percorso da gravi teofanie deve essere corretta dal riso, il riso, a sua volta, deve correggere la propria sgradevolezza psicologica: questa seconda correzione viene ottenuta ricorrendo alla convenzione umoristica. Il cerchio si chiude: l'aneddoto e la macchietta (falsi) sono guardati con l'allegria (falsa) con cui la tradizione e il senso comune vuole li si guardino.

In conclusione Fellini si trova con ben poco in mano: la vita di un Borgo, da una primavera all'altra, coi suoi piccoli personaggi appartenenti all'infima borghesia o a un popolo provinciale più che agreste o preindustriale. Qualche grosso personaggio appare, ma come visto dagli umili. Se io fossi un produttore non farei fare a nessuno un film da questo racconto. Ne temerei, credo giustamente, un anacronistico revival neo-realistico, in cui ci si limitasse a promuovere il motto zavattiniano « I poveri sono matti » in «I piccoli-borghesi sono matti». Cosa non priva di suggestione, ma quattriduana.

Sapendo però che il regista del film sarà Fellini, la previsione dell'opera in cui quest'opera scritta vuole trasformarsi, è obbligata. Intanto, è certo che, malgrado il riso che corregge la tragicità che corregge la banalità dell'esistenza provinciale, e che a sua volta è corretto da una convenzione umoristica solidale con quella banalità, Fellini non avrà la minima esitazione ad essere estremista nel realizzare tutti quei suoi piccoli personaggi da poesia dialettale di farmacista di paese, in volgari, atroci, ripugnanti mostri, veri e propri monconi umani, privi del bene dell'intelletto. La totale mancanza di umanità - completamente atrofizzata - riporterà la

materia imbellettata del racconto alla sua originaria tragicità.

Questo ritorno alla tragicità — è da supporre — come già nel libro si intravede - darà, sia pure molto indirettamente, la possibilità ai sentimenti denegati di riflettersi sulle cose. E l'Italia fascista del resto ha già nel libro quella meravigliosa, irripetibile bellezza contadina che si intravede nello stupendo *Un po' di febbre* di Sandro Penna; oppure - addirittura - può risultare analoga alla Russia zarista col suo fondo di struggente purezza che sta — irrelato — dietro la folla dei personaggi atroci del *Demone meschino* di Sologub.

Resta da chiedersi — scorrendo e ipotizzando oltre il libro - come questa «realizzazione» redentrice — capace cioè di trasformare un piccolo mondo pascoliano post-datato all'epoca fascista — possa avvenire. È semplice. Fellini ha già la sua formula, che è la seguente: considerare la realtà nel suo insieme come inesprimibile e irrappresentabile ; sceglierne dunque una parte, un elemento, una forma, una riduzione; fare in modo che questo «campione» di realtà (che non può non conservarne la sostanza enigmatica) sia il più vicino possibile all'idea comune, pubblica, addirittura convenzionale; su questa fetta di realtà ridotta e convenzionale operare (è il momento essenziale) una dilatazione semantica e formale eccessiva senza riserve; presentare questo pezzettino o frangia di realtà, dilatata in una gigantografia che ne trasforma il senso, a uno spettatore che: a) resta sconvolto di fronte alla sua espressionistica enormità, b) ne riconosce il valore corrente e familiare.

In *Roma*, che è il suo capolavoro, Fellini ha fatto tutto questo, e gli è riuscito meglio che negli altri film perché ha avuto il coraggio di distruggere anche l'ultimo elemento non irrisorio, irrilevante o minimo della realtà, cioè il personaggio. Il pulviscolo di personaggi che gli rimane sono appunto delle piccole ombre della vita, dei paria esistenziali, dei palloncini che egli può dilatare come dirigibili, senza incontrare resistenza alcuna. Lo stupendo giovane della piazza della pizzeria di *Roma*, con la retina in testa (a m'arcord!) non risulterà certo superiore a Scurèza di Corpolò col berrettino da motociclista con la visiera all'indietro; né la sequenza del passaggio del «Rex» ha l'aria di aver qualcosa da invidiare a quella dell'autostrada in *Roma* (che ricordiamo come un evento

di una realtà accaduta in sogno, piuttosto che come un pezzo di cinema). I critici non mi pare si siano accorti dell'eccezionale bellezza di *Roma* (va bene, con due o tre sequenze infelici). Tanto peggio per loro. Rivelano, al di fuori del film, la stessa brutale immaturità e la stessa debolezza spregevole (che pure non si può non perdonare) dei personaggi che si trovano dentro il film.

Nel momento in cui essi, dopo aver fatto i leccapiedi, per anni, di Fellini, hanno un gesto di impazienza, verso di lui che si ripete, come se tale impazienza fosse originale, personale, e non un atto di vile sottomissione all'evolversi della più infima opinione pubblica, si rendono campioni di quella volgarità che Fellini sa così ben riconoscere. Forse un po' troppo bene. Ché solo chi è in qualche modo partecipe del male ha quell'interesse per esso che lo rende capace di vederlo e di esprimerlo. Infatti Fellini è un peccatore. Un uomo con le mani sporche come quelle di un bambino — come dice la bella poesia in dialetto romagnolo di Guerra che fa da prefazione al volume.

30 settembre 1973

[Alcuni poeti]

Marinetti è un enigma? Egli è facile da analizzare, facile da descrivere, facile da collocare storicamente, facile da disprezzare, facile da dimenticare, facile da riscoprire. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, un'antologia di scritti teorici, critici e creativi di Marinetti e i futuristi, a cura di Luciano De Maria, ripropone la soluzione di questo enigma. La spia di quale fosse la vera realtà psicologica e culturale di Marinetti sono i suoi versi: tutti orribili, dal primo all'ultimo. Non si salva neanche una parola di ciò che Marinetti ha scritto «en poète». Non esiste in tutta la storia della poesia italiana un facitore di versi più povero di lui. Non c'è dubbio alcuno: la sua enigmaticità è semplicemente dovuta alla sua mancanza di intelligenza. Gli strumenti che servono ad analizzare delle forme letterarie, che sono, per definizione, prodotti dell'intelligenza (anche se irrazionali, o in polemica con l'intelligenza sotto forma di logica), riescono assolutamente inservibili nel caso di Marinetti. La frustrazione che ne deriva al critico è molto spiacevole. Marinetti può essere infatti accettato solo cinicamente: per esempio, per creare una tradizione avanguardistica italiana. Ma chi non ha interesse a far questo, e non riesce neanche per scherzo a essere cinico, si trova come un analista di fronte a un caso clinico senza riferimenti: qualcosa che con la sua unicità mette in crisi l'intero sistema a cui egli è abituato: è il vero scandalo.

Marinetti costringe, in altre parole, a prendere in esame - senza poterlo onestamente evitare - la presenza di uno stupido là dove tutto è prodotto dall'intelligenza.

Come è riuscito a inserirsi questo «stupido» nell'universo dell'intelligenza e a prendervi un suo posto? È qui che il critico può tirare un sospiro di sollievo, può risfoderare e riadoperare i suoi strumenti.

Si tratta infatti di delineare una formazione letteraria

(pessima, fin che si vuole, ma che vale ogni altra formazione letteraria), e ricondurre alle origini gli elementi da cui, in un caotico eclettismo, è costituita. L'inconciliabilità di tali elementi mescolati tra loro per mero arbitrio, risulta così la forma storica - filologicamente ordinata - della «stupidità» di Marinetti. Tale inconciliabilità di elementi culturali orecchiati, assimilati, gettati insieme nel calderone ideologico del futurismo, non è dovuta dunque a una disonestà intellettuale calcolata, a un partito preso (se non verbalmente, e anche questo come «momento culturale» adottato con la solita disinvoltura): no, tale inconciliabilità, realizzata attraverso un eclettismo cinico, è dovuta a un processo misterioso e imparlabile, cioè a quel meccanismo irrimediabilmente complicato di una intelligenza che non funziona o funziona male.

Nella meschina prosa dei *Manifesti* Marinetti va un po' meglio, perché il « Manifesto » è un genere letterario la cui tradizione implica anche la stupidità — a parte la disonestà intellettuale — il teppismo, il terrorismo, l'ignoranza e la improvvisazione ecc., cioè tutte quelle forme di degenerazione dell'intelligenza che con la stupidità hanno stretti legami. Questi *Manifesti* sono in realtà articoli giornalistici, «corsivi», «editoriali» o «risposte ai lettori», che vengono intonati in un registro che non è il loro. L'ideuccia banale del professionista ignorante la cui prima preoccupazione è dire qualcosa di sensazionale e nel tempo stesso alla portata di tutti, viene enfaticizzata, trionfalisticamente, assume l'aspetto dell'elenco vagamente religioso (i comandamenti) e il linguaggio del bollettino di guerra inevitabilmente ottimistico. La comicità involontaria di questo piccolo imbroglio stilistico è coperta dal «buon umore» e dall'«energia vitalistica» (anche questi del resto finti) con cui tali proclami vengono redatti.

Ogni tanto — imprevedibile e da leggersi fuori dal contesto - appare qualche frase intelligente. Per esempio: «Noi vogliamo che l'opera d'arte sia bruciata col cadavere del suo autore»; oppure «AL TERREMOTO, | LORO UNICO ALLEATO | I FUTURISTI DEDICANO | QUESTE ROVINE DI ROMA E DI ATENE » ; o magari tutta la paginetta intitolata *Luoghi abitati dal divino* ne *La nuova religione-morale della velocità* («Le biciclette e le motociclette sono divine. La benzina è divina...»)

Quasi per una solidarietà che certamente a Marinetti sfuggiva, tra una tecnica (quella cinematografica) e *una parte* di una ideologia, come quella futurista, che aboliva tendenzialmente la lingua scritto-parlata, sono curiose le pagine di Marinetti sul cinema. In un plurale cameratesco e in un futuro predicente che fanno raggricciare la pelle, Marinetti afferma che lui e i suoi «faranno» un certo cinema (di organizzazioni o di finanziamenti non si parla) sintetizzato in queste parole «L'universo sarà il nostro vocabolario». Certo Marinetti nella sua aggressiva ignoranza non poteva neanche lontanamente immaginare quanto avanti sarebbe andato il formalismo russo su questa strada, e che una frase come questa avrebbe potuto costituire la «proposizione fondamentale» di una teoria del cinema fondata sulla semiotica. Miracoli della stupidità. Anche nelle intenzioni concrete sul «cinema da farsi» c'è qualcosa di curioso: «Esempio: *Sogno d'estate* di Giosue Carducci: *Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti...* Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore, di cui si devono vedere i palpiti, gli sbotta fuori dalla giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio».

Questo «manifestino» sul cinema finisce con la seguente frase: «*Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci*, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo». Come si vede, anche per il nascente fascismo, Marinetti era inutilizzabile. La prima parte della frase citata, infatti, è una adulazione a una certa cultura orecchiata attraverso una generica esperienza cosmopolita; la seconda frase è una sfacciata adulazione al nazionalismo provinciale. Adulando tutti secondo il caso (cioè a seconda dei riferimenti alle casuali fonti culturali ecletticamente ammassate) Marinetti non accontentava nessuno: e faceva di sé un enigma attraverso l'addizione mera e meccanica delle contraddizioni.

La vera cultura fascista (ché tale era alle origini, prima che il fascismo diventasse il fascismo storico, e che era in realtà la cultura della destra cattolica) aveva subito individuato ciò che

non funzionava in Marinetti come uomo di destra. Si vedano (in questa antologia), gli interventi di Prezolini e soprattutto di Papini, specialmente, di quest ultimo, *Futurismo e Marinettismo*. Per puro caso, dunque, Mari netti non è divenuto l'eroe culturale della contestazione di questi anni: ne aveva tutte le qualità. Non essere stato comunista non è stato, per lui, uno sbaglio, ma un caso: con piccole varianti, tutto il «corpus» dei *Manifesti* potrebbe essere una prefigurazione dell'ideale scrittura artistica del gauchismo degli anni Settanta, e Marinetti, invece che essere oggetto di un «revival», avrebbe potuto ambire alla glorificazione. Sarebbe stato forse troppo giusto... Oltre che dalla vera Destra (Papini e Prezolini) Marinetti è criticato, proprio negli anni del suo successo, anche da una destra letteraria non necessariamente reazionaria: quella di G. P. Lucini, personaggio in ombra ma incombente e vagamente allucinatorio di quegli anni. Le pagine più intelligenti (le uniche intelligenti nella bolgia di stupidità che sono i testi di questa antologia) sono appunto quelle di Lucini. E anche i versi più belli sono i suoi. Fatta eccezione per Palazzeschi, naturalmente, che dà qui, seppure in una prosetta un po' andante e, per ricatto dei compagni di strada, un po' volgare — un meraviglioso panegirico della gioia. Pura anarchia, senza equivoci: del tutto inutile sia alle Destre che alle Sinistre, sia ai giovani che ai vecchi. Una sfrenata parodia scritta da un uomo onesto e mite, quasi non fisicamente presente, in nessun luogo.

Lucini è anche il primo poeta (e il pezzo forte) di una strana antologietta curata da Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*: tutta fatta di cose di «pessimo gusto» che però si leggono con curiosità.

Portato dal discorso, non mancherò di citare due testi pubblicati da Addenda: *Gli amori gialli* di Tristan Corbière, tradotti da Paris e Siciliano, e *Moralità leggendarie*, di Jules Laforgue, tradotte da Nelo Risi: ambedue sono testi della fine dell'Ottocento che concorrono a instaurare una «categoria» letteraria - opposta al Simbolismo - a cui si innestano il Surrealismo, il futurismo di Apollinaire, il formalismo russo, e anche, al modo che abbiamo visto (eccettuato Palazzeschi) il futurismo italiano.

La neo-avanguardia ha continuato negli anni Sessanta

questa tradizione, pessimamente, in genere: ma, chi l'avrebbe mai detto?, questo *Chi l'avrebbe detto* di Alfredo Giuliani, non è male: nella sua prefazioncella Manganelli cerca di far passare Giuliani per un «teppista»: ci vuole del coraggio. La poesia di Giuliani è la più rispettabile che si possa immaginare: il suo obiettivo ideologico è frantumare la lingua codificata, specie nella grammatica e nell'impaginazione tipografica. Opera meritoria. La psicologia del poeta è quella della tradizione recente, neo-crepuscolare con livori nevrotici e contestazione. Eppure, annaspando così a vuoto, Giuliani una manciata di reale riesce ad afferrarlo. Il suo è il più bello dei recenti volumi di poesia di Einaudi, che - un po' strano per un editore di tale statura - sono in generale piuttosto scadenti: scadenti i *Giovani poeti americani*, sia nei testi originali che nella traduzione; scadenti per il «taglio» della scelta, e soprattutto per la traduzione, un Verlaine (*Feste galanti*) e un Mario de Andrade (*Io sono trecento*).

Non sono neanche belli *Pensiero - Volpe e altre poesie* di Ted Hughes, *Mantra del Re di Maggio* di Allen Ginsberg, e *Nel Tuo sangue* di Giovanni Testori, una serie di accuse per «haikai» anacronistiche e poco blasfeme a Dio.

Da un punto senza storia del Veneto, una blanda terra battezzata dal Cattolicesimo (Pieve) giunge (1938-72) un messaggio ininterrotto, che non ha mai voluto convincere né corrompere nessuno: autodescrizione pura. Il poeta che ne è l'autore ha importato tutto il materiale culturale occorrente senza mai muoversi da Pieve, e ne ha fatto una rielaborazione glorificante. Poteva sembrare che Zanzotto (questo è il nome da matto mite, da amato ubriacone, del poeta di cui parlo) fino a *La Beltà* (1961-67) si fosse limitato ad applicare una tecnica letteraria europea e una esaltata educazione umanistica a una vicenda di solitudine provinciale: in un simile ruolo, però, egli non toccava, per esempio, i vertici di un Bertolucci, che non aveva fatto, della tecnica e della lingua, un problema: l'unico suo interesse restando l'oggettività dell'esistere, di cui egli è riuscito a esprimere — con una straziante leggerezza — l'inesprimibilità. Zanzotto ha trasformato questa sua vita resa ossessiva dalla sirena della sua falsa pace da ospedale, in una cavia per esperimenti linguistici. Comico e cosmico, ricorrendo ai gerghi della letteratura, della medicina, della psicologia,

della storia delle religioni, egli si è inventato un «campo semantico» dove impiantare uno degli edifici poetici più alti della nostra epoca letteraria: edificio misterioso, ma non enigmatico: quindi irto, difficile, spesso indecifrabile, ma in sostanza chiaro: chiaro come la più chiara pagina di Virgilio o dell'Ariosto.

7 ottobre 1973

Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere*

Questo è il Sonetto 94 di Shakespeare: «Coloro che hanno il potere di fare male, e non lo fanno, | Che non fanno la cosa, che più mostrano [di poter fare], | Che, muovendo altri [ad agire] sono essi stessi come pietra, | Immoti [impassibili], freddi, e lenti alla tentazione: | Coloro giustamente ereditano le grazie del cielo | E amministrano la ricchezza della natura senza spreco, | Coloro sono i Signori e padroni dei loro volti, | Gli altri soltanto ministri della loro eccellenza. | Il fiore dell'estate è dolce all'estate, | Benché per sé soltanto viva e muoia, | Ma se quel fiore incontra vile contagio, | L'erbaccia più vile ne soverchia in splendore la dignità: | Poiché le cose più dolci divengono le più agre per le loro azioni, | I gigli in putrefazione puzzano ben peggio delle erbacce».

I Sonetti di Shakespeare — come tutti sanno — sono poesie d'amore per un giovane uomo (su cui gli specialisti della sonettistica shakespeareana hanno potuto fare solo delle congetture). Anche il Sonetto 94, qui citato, è una poesia d'amore. In questa chiave, diretta, non è difficile leggerlo. Shakespeare attribuisce al suo amato i caratteri della nobiltà del sangue e del potere reale (anche se ciò può non essere letteralmente e anagraficamente vero): in quanto «potente», egli appare sotto una luce odiosa, che i a dolore al poeta innamorato. Infatti, come usano fare i potenti, egli si distingue, si tiene in alto e lontano, non interviene direttamente; incarica di agire gli altri, mentre lui se ne sta freddo e impassibile come una pietra, stranamente al riparo dalla tentazione. Egli possiede, quasi per diritto naturale (ereditario, nella metafora) le grazie del cielo, e, forte di queste grazie, ha la durezza d'animo necessaria a non farne spreco e a essere completamente padrone di se stesso. Così che, quasi automaticamente, chi è legato a lui non può ridursi che a «ministro della sua eccellenza». Ma questo ministro, così

umiliato, dopo aver lucidamente accettato la sua degradazione, passa un po' vilmente all'attacco, fondandosi su argomenti molto irrazionali, e, per la verità, poco convincenti (essi servono soltanto come sfogo autoconsolatorio). Certo, certo, egli dice, i fiori egoisti, che tengono per sé la loro bellezza (vivendo e morendo per se stessi), non possono non rendere partecipe della loro bellezza l'universo (l'estate): però, se qualcosa li contamina, anche l'erbaccia (umiliata e degradata da loro) e meglio di loro, perché non c'è niente di peggio di ciò che si corrompe e decade.

È una minaccia molto povera: è una piccola vendetta che l'innamorato mormora fra di sé, impotente, attribuendosi una potenza profetica che in qualche modo lo risarcisce.

Questo Sonetto 94 è una lunga doppia metafora: le due quartine trasferiscono il rapporto tra innamorato e amato in un contesto sociale, in cui l'innamorato è il servo, e l'amato è il potente; le due terzine trasferiscono tale rapporto in un contesto naturale analogo al primo (Shakespeare, innamorato, è l'erbaccia inoffensivamente vendicativa; il giovane uomo amato è il giglio trionfante, che però deve stare attento a non finire peggio dell'erbaccia).

La metaforicità è totale, riempie tutto lo spazio del Sonetto: non c'è posto per l'«Io» innamorato né per il «Tu» amato. Soggetti diventano i potenti e i gigli, i ministri e le erbacce: che sono terze persone plurali.

Da ciò deriva, automaticamente, una certa autonomia della metafora: essa vale appunto in quanto metafora di un amore in un momento infelice e teso (ribellione dello schiavo d'amore), ma *vale anche per se stessa*, soprattutto nella prima parte, che è una descrizione - sociologica, psicologica, e, in ultima analisi, politica — del Potere.

A questo rapporto tra l'uomo e il potere in Shakespeare, è dedicato un affascinante libro di Giorgio Melchiori: irto, gremito di dati filologici e bibliografici, ma ancor più di grafici di strutture linguistiche, presi un po', per calco, analogia e suggestione, dalla critica strutturalistica, in realtà molto liberi, quasi arbitrari. Nelle prime pagine il Melchiori si mostra molto cauto, come sempre i professori universitari: e prudentissimo su tutti i fronti; protesta di star attento a questo e a quest'altro, di non voler esagerare né da una parte né dall'altra ecc.

ecc. Parla, quasi con meccanicità di automa, di «approccio», di «approssimazione» all'opera d'arte quasi si trattasse di un santuario o di una trappola. In realtà egli fa degli scongiuri. Il suo non è un « approccio » critico, come insistono a dire con ridicola parola, i professori universitari. Ma un vero e proprio approccio magico. Fatte tutte le abluzioni, le giravolte, I segni di croce di rito, ecco dunque Melchiori «dentro» l'opera shakespeariana. Perché su questo non c'è il minimo dubbio. Non c'è «approccio» all'opera d'arte: essa pretende che si sia subito completamente «dentro», senza scampo. Tutte le cautele metodologiche si squagliano. Bisogna affrontare senza tante storie il tragico e il ridicolo dell'impegno critico.

Il Melchiori parte appunto cautamente e professionalmente, da un esame statistico dei Sonetti di Shakespeare e dei sonettisti del periodo elisabettiano (esame statistico già ben acquisito e quasi codificato dalla recente critica inglese). Tale statistica riguarda l'uso e la frequenza dei pronomi personali nei sonetti elisabettiani: da essa risulta che, in tali sonetti, «le forme pronominali della *prima* persona rappresentano il 43,8 per cento del totale, quelle della *terza* persona il 30,6 per cento e quelle della *seconda* solo il 25,6 per cento».

Non abbiamo neanche finito di acquisire questa imprevedibile informazione (corredata da specchietti analitici, autore per autore) che subito Melchiori, senza lasciarci tirar fiato, ne trae la conclusione: la prevalenza del pronome «Io» (che evita addirittura un rapporto dialogico col «Tu», preferendo parlare direttamente della terza persona, Lei o Lui) «qualifica in partenza il sonetto inglese come poesia elitaria, legata ad una società rigidamente compartimentata, in cui il poeta di corte esalta il proprio io e si pone al centro di un mondo ben circoscritto, in una posizione in cui può contemplare dall'alto e con distacco il resto dei suoi simili, che non appartengono alla medesima cultura».

È questa voracità deduttiva, che rende affascinante il libro di Melchiori. Infatti immediatamente dopo leggiamo: «Il sonetto inglese è l'espressione tipica del poeta che o è già in vetta al "colle della Fortuna", o mira a raggiungerlo. Non per nulla i primi a introdurlo furono due nobili... Ha inizio così un processo facilmente intuibile di strumentalizzazione del sonetto: da forma espressiva propria di una élite, esso diviene

una sorta di patente per accedere ad una condizione privilegiata sul piano sociale e culturale...» E ancora: «...il "merito" era soltanto una delle due chiavi che la nuova classe borghese andava provando per aprirsi la porta del potere. La chiave giusta risultò poi l'altra, quella dell'affermazione in campo economi-co-commerciale... La cosiddetta rivoluzione puritana o borghese della metà del Seicento nasce di qui, e non certo dalle ambizioni sbagliate della turba dei sonettisti...»

Insomma, le conclusioni generali - sociali, storiche, politiche - che si traggono da un esame delle strutture linguistiche profonde di un testo, non sembrano poi molto nuove. Hanno l'aria un po' grigia — anche se un po' altezzosa — della verifica. Come succedeva del resto con l'esame analitico della stilcritica: dal «clic» saltavano fuori le stesse generalizzazioni storiche (risapute) che da un grafico strutturale.

Quanto a Shakespeare, la statistica dimostra che in lui il pronome di *seconda* persona fa un grande salto di frequenza: raggiunge quasi la *prima*: 37,2 per cento contro 40,4 per cento. Anche su questo punto la deduzione del Melchiori è immediata: «Che cosa significa questa dislocazione della normale sequenza pronominale...? In primo luogo che Shakespeare infrange la tradizione del sonettista come poeta di corte o poeta aristocratico in propria persona. Egli avvia un dialogo immediato: anziché contemplare dall'alto... i suoi interlocutori, egli li coinvolge in un colloquio diretto». Non per niente, insomma, è un drammaturgo.

Partendo dalla qualificazione dei sonetti secondo la forma pronominale, Melchiori isola quattro sonetti anomali, o meglio atipici, sonetti *che non fanno uso della seconda persona*. Non sono dialogici, dunque, ma meditativi.

Esemplare, in questo senso, è appunto il Sonetto 94 che abbiamo letto in principio: dove l'«Io» e il «Tu» scompaiono in un rapporto metaforico tra «Essi», trasformando la metafora in una meditazione politica. Le pagine più belle del Melchiori sono proprio in questa analisi del mondo politico come appariva a Shakespeare: qui, il rapporto tra strutture grammaticali, linguistiche o metriche e idee, non è precipitoso e aprioristico, benché resti sempre ispirato e vagamente scandaloso. Ogni paragrafo è una vera e propria leccornia. La

specializzazione (vedi i riferimenti agli altri Sonetti, e specie all' *Edoardo III* e al *Riccardo II*) ha l'emozionante suggestione (non credo involontaria) della poesia sulla poesia (il Pound delle infinite citazioni).

Dunque nella migliore cultura universitaria sono entrati: lo strutturalismo (come metodologia-pilota da affiancare, perlomeno, alle altre possibili metodologie), la contestazione (la smania della coscienza e dell'intervento politico) e il neo-moralismo di sinistra ricreatosi in seguito alla parziale decisione del potere di essere permissivo.

Il Melchiori nell'analizzare il sentimento politico della metafora che costituisce il Sonetto 94, prescinde nel modo più totale dal fatto che si tratta della metafora di un rapporto erotico tra Shakespeare e un giovane uomo. La cosa non manca di suscitare in lui addirittura una certa ostentata impazienza, come a dire: «Non è questo che importa, anzi, questo non ha nessuna importanza». Mentre è ben chiaro che se l'oggettiva condizione politica del mondo monarchico inglese, e il rapporto superiore-inferiore, oggettivamente individuato, servono a chiarire un rapporto erotico, *modificandolo* secondo la loro natura sociale, è chiaro anche il contrario: che il rapporto erotico *modifica* la metafora secondo le proprie esigenze psicologiche. L'inferiore infatti — a causa di un suo particolare stato d'animo - rinfaccia al superiore la sua crudeltà o indifferenza di potente; e il potente è dunque visto in funzione di questa ribellione dolorosa (e impotente) del servo. Insomma l'amore di Shakespeare non può essere considerato puro dato di fatto, brutta ontologia, da trascurare per cose ben più importanti (per esempio, il rapporto tra uomo e potere). Questa spregiudicatezza del «rimuovere» l'eros di Shakespeare, si oppone alla spregiudicatezza, da poco acquisita dalla migliore borghesia, dell'accettarlo: ma si oppone — secondo il senso comune, almeno — reazionariamente.

14 ottobre 1973

[«Che cosa è il teppismo?»]

Che cosa è il teppismo? È un comportamento sociale attraverso cui il potere assume forme apparentemente rivolte, in contraddizione con le proprie leggi, e l'autorità viene accettata faziosamente, quasi che la dichiarazione di lealismo ad essa fosse scandalosa. C'è anche un teppismo letterario. In tal caso il «potere» e l'«autorità» sono da eccepirsi in un senso parziale e particolare: cioè nel senso generico di «conformismo». Quasi sempre i conformisti sono teppisti: cioè oppongono al vero scandalo della ricerca libera e critica, il falso scandalo dell'accettazione di una cultura stabilita. Ci sono stati i teppisti del conformismo dell'«impegno», negli anni Cinquanta; i teppisti del conformismo del disimpegno, negli anni Sessanta; i teppisti del conformismo della contestazione e della rivangelizzazione marxista-leninista, negli anni Settanta. Ma questi teppisti del conformismo che inevitabilmente nasce dalla codificazione immediata di idee ancora in formazione e in progresso, sono minoranze inevitabili: dei deboli, dei nevrotici, degli improvvisatori, dei provocatori inconsci, appartenenti in realtà, ancora, alla cultura contestata, superata.

Ma c'è anche un conformismo di carattere, come dire, ortodosso, quasi metastorico. C'era al tempo del fascismo, c'era ai tempi dell'illusione gramsciana di una egemonia culturale marxista, c'era ai tempi più caldi della contestazione e c'è oggi (nel momento cioè di una falsa restaurazione classica che maschera in realtà un processo rivoluzionario del nuovo capitalismo). Si tratta della continuità piccolo-borghese, la cui struttura economica, i cui modi di esistere e la cui qualità di vita non sono mai (fino a oggi) sostanzialmente cambiati. Questo universo piccolo-borghese, è follemente composito, complesso, enigmatico, magmatico: in esso c'è di tutto, la piccola borghesia piemontese e la piccola borghesia siciliana,

tanto per dare un esempio, che, pur non amalgamabili, finiscono con l'essere tuttavia gli elementi di un «insieme solidale». Alla superficie, questo universo irriducibile a un ordine qualsiasi (e che appunto, noi, genericamente, chiamiamo piccolo-borghese) produce dei caratteri che esso considera propri (pur senza reale coscienza), ed emana delle norme. Norme per eccellenza. Le norme della normalità. Non sono scritte, e neanche orali. Ma se ne potrebbe fare un «Libretto nero». Tali norme sono assolutamente rigide, da una parte; dall'altra sono abbastanza elastiche da consentire abbondanti serie di «sotto-norme», in cui i diversi gruppi di piccoli borghesi, geopoliticamente innumerevoli, possano meglio riconoscersi. Resta fermo il canone del conformismo come fonte di violenza.

Ci sono degli scrittori che esprimono indirettamente - attraverso la pura e semplice rappresentazione — questo universo conformista a cui essi appartengono per nascita; altri scrittori, invece, dichiarano apertamente la loro scelta scandalosa dell'universo a cui sono nati e destinati. La violenza da implicita diventa esplicita. Diventa un elemento della poetica.

Giorgio Manganelli appartiene a quest'ultima categoria, ma ambigualmente. Egli fa gli elogi (ricattatori, perché condannano implicitamente chi vive diversamente) della vita sedentaria, contemplativa con umorismo e scetticismo, ora «depressa ora fatuamente euforica», dedicata al lepidio insegnamento e insieme alle severe ricerche filologiche, armata di doppiopetto e occhiali, amante (in tal caso con teppismo dichiarato) della buona tavola e del buon vino, riduttiva da una parte, dilatatoria dall'altra (riduttiva quando si tratta di grandi problemi, dilatatoria fino al delirio metafisico, quando si tratta di «particolari»). Senonché in Manganelli il « teppismo mentale » è divenuto una categoria a sé, pura: è divenuto il proprio modo di esistere. Così che qualsiasi pretesto è buono per farlo funzionare. Anche ciò che è, per natura, contrario alla qualità di vita manganelliana : per esempio, la Contestazione (così poco sedentaria, almeno nel '68, e così deplorabilmente poco edonistica, presa com'è da uno spartano disprezzo per le comodità borghesi, incapace assolutamente di distinguere un fiascaccio di vino goliardicamente tracannato da una

bottiglietta di «Picolit»). Inoltre, la cultura di Manganelli *non* è una cultura piccolo-borghese: essa cioè gli fornisce la coscienza esatta di ciò che può essere una grande cultura borghese, non solo, ma anche una cultura alternativa o rivoluzionaria. Il lealismo di Manganelli alla normalità piccolo-borghese — il suo farsi quasi portavoce di un padre di famiglia, serio professionista all'antica non privo di un umanistico umorismo che lo fa ridere, aristocraticamente incompetente, del calcio o del Padrino, o brontolare paradossalmente sui telefoni o la malavita - è dunque puramente manieristico. Il fatto è che in Manganelli non c'è nulla al di fuori di questo manierismo.

Nel suo ultimo libro (del resto «minore») si salvano pochissime pagine (l'elogio del Corano, la nota sulla «letteratura a Roma»: «L'Italia ha avuto una lunga e bellissima tradizione di sapide e dotte bisbocce; le brigate fiorentine, i banchetti papali, estensi e gonzagheschi, poi gli educati convegni le indulgenti cioccolate degli arcadi. Poi fini; fu una fine splendida e irripetibile, ignara e perfetta. Accadde il 16 ottobre 1816, un mercoledì, alle cinque del pomeriggio, in casa di Ludovico di Breme, a Milano...») La cosa più bella del libro è però indubbiamente il risvolto di copertina. Leggendolo pensavo che si trattasse del riassunto del libro, e che dunque il libro fosse un miracoloso romanzo; sono rimasto così suggestionato dalla storia di questo fantasma sannita (forse anche perché avevo letto, sul n. 278 di «Paragone», un bellissimo articolo di G. Antonelli sul genocidio dei Sanniti), che già mi era balenata l'idea di usare il tutto per un film.

Ma il vero teppista, da contrapporre a questo teppista d'elezione che è Manganelli, è Luigi Compagnone. Egli lo è infatti innocentemente, benché sappia e calcoli di farlo. Cioè: là dove vuol esserlo, lo è poco efficacemente, perché sottomette il suo teppismo a una funzione utilitaria (per esempio la denuncia sociale o la critica di altro teppismo); mentre là dove non vuol esserlo, lo è terribilmente. Il suo ultimo volume formato da un'infinità di piccolissimi racconti (non più lunghi di quelli Zen), ammassa una lunga serie di personaggi-maschere (i loro nomi e cognomi denunciano l'ossessiva ripetizione di alcuni tipi praticamente invariabili). Questi personaggi napoletani appartengono tutti alla piccola o infima borghesia, o, statisticamente in minor numero,

al sottoproletariato. E tutti sono miserabili che invece che ispirare pietà ispirano una sadica ripugnanza. Ecco qui il teppismo di Compagnone: nell'atto di rappresentare questo mondo di personaggi abbiotti a causa della spaventosa miseria economica e culturale, egli prova verso tale mondo un sentimento degno di quei personaggi, partecipe della loro stessa natura piccolo-borghese degradata. Appunto non pietà ma sacrilega ripugnanza. Compagnone raggiunge poi l'oggettività di questo universo realistico napoletano, inventando storie surrealistiche, il cui registro è umoristico. Ma è spesso umorismo linguisticamente di bassa lega: ricorda quello dei giornali umoristici, dell'avanspettacolo, delle barzellette non dialettali. Malgrado questo, bisogna dire che il carosello di Compagnone non è affatto privo di uno sgradevole fascino scatologico ed escatologico : merda, miseria e morte.

Posso ora dire che il mio amico Gabriele Baldini era un teppista? Certo, violentando il senso di questa parola, fino a dotarla di connotazioni di disperata leggerezza, di spirito palazzeschi che trova nel divertimento una forma di assenza, di commovente dichiarazione di impotenza, di rassegnata decisione a restare entro il dominio del potere, anche Baldini è teppista. Nessuno ha però mai accettato con tanta grazia come lui la parte del «buffone» (egli si e esibito in quanto tale anche nel mio film *Uccellacci e uccellini*): non la possedeva, ma sapeva bene cos'era la leggerezza mozartiana,.. Una specie di timidezza intellettuale - che egli trasformava in cosciente goffaggine di «uomo senza qualità» - gli ha impedito di liberare da sé la sua anima infantile, che gli dava solo peso e infelicità.

Gabriele Baldini era un professore e un filologo. La sua unica opera creativa esce solo oggi, postuma. Benché essa ambisca alla felicità, non è propriamente felice. Oppure lo è soltanto là dove la felicità è inutile, in quanto la materia in cui e attraverso cui si esercita non consente la felicità della poesia. Baldini infatti è espressivamente felice là dove può fare il verso alla propria scrittura di filologo. E in questo è sublime, perché nel suo rifacimento non c'è la benché minima traccia di volgarità. È una mimesi di un biancore quasi infantile, antecedente alla colpa e al peccato, dovuta alla mano di uno studioso totalmente, immedicabilmente mite.

Baldini finge di essere curatore di un testo «trovato in una bottiglia»: in quanto curatore è quindi perfetto, al livello della più alta cultura universitaria. I manoscritti «ritrovati» e che egli è incaricato di allestire per la pubblicazione, sono due: egli correttamente chiama, dal nome degli scopritori, il primo «Ms. Willoughby-Revere», il secondo «Ms. Prior» (Ms. vuol dire manoscritto). L'autore è il geografo italiano Cizico (il curatore Baldini finge di averne ricostruito sia pure frammentariamente la figura biografica), a cui è capitato di scoprire l'isola di Rarotonga IV. Il libro è la descrizione di questa scoperta. Descrizione fatta molti anni dopo gli avvenimenti, sulla scorta di note stese mentre gli avvenimenti accadevano. Nel parlare di queste «carte Cizico» nella prefazione, è Baldini stesso, in veste di curatore, a fornire gli estremi della propria scrittura. «Come testo di lingua, — egli dice — il manoscritto aveva la caratteristica — pregio o difetto che fosse — d'essere scritto in uno stile un po' antiquato, non privo di una qualche enfasi e di ridondanze ma pure corretto e, soprattutto, chiaro se non proprio asciutto, e disteso se non proprio elegante». E più avanti: «Si osserverà che gli scritti non testimoniano né la psicologia né i turbamenti di un ventenne, ma sottintendono un uomo pervenuto a una certa maturità, talvolta persino un eccessivo ed uggioso buon senso di sofo compiaciuto del proprio raggiunto equilibrio».

Non c'è dubbio che il libro può essere anche letto in chiave di sottilissima, quasi impalpabile metaforicità autobiografica (il suo rapporto con gli *altri*, così buffamente tragico: gli abitanti di Rarotonga muoiono passando dalla vecchiaia all'infanzia, mentre lui muore passando, secondo la nostra norma, dall'infanzia alla vecchiaia: coloro che incontra sullo stesso fiume navigano dunque dalla parte contraria alla sua).

Il «Ms. Willoughby-Revere», dato come il più importante dal curatore (che invece non pare voler attribuire alcuna importanza ai confusi frammenti del secondo Ms., quello Prior, tanto più esiguo) descrive lo sbarco del naufrago Cizico sull'isola di Rarotonga e il suo lungo viaggio verso la biancheggiante capitale lontana. Sono 123 pagine. È dunque un lunghissimo approccio infinitamente meno interessante di ciò che attende il viaggiatore nella città. E infatti tale approccio è ricco delle tecniche della ridondanza e del ritardo.

Il che costringe Baldini anche a zeppe e a precisazioni irrilevanti e generiche : i riposi « ristoratori», il clima «benefico», le riserve di cibo tranquillizzanti, la natura accogliente, sono, appunto, ridondanze e ritardi, non difficoltà. Baldini ha facilitato tutto il racconto, riempiendolo solo di scrittura «rallentata». Anche le descrizioni naturali, brughiere e folti di alberi, sono assolutamente generiche, e i loro vuoti sono dovuti alle facili lacune delle rappresentazioni oniriche. E' durante questo viaggio che Cizico vede nascere gli uomini vecchi dalle tombe (anziché nascere infanti dalle madri): è l'unico fatto rilevante. Ma resta a sé. I vecchi neonati hanno manifestazioni enigmatiche; e così l'altra gente che Cizico incontra per via e che pian piano forma un gruppo che raggiunge insieme la città, dove viene burocraticamente ammesso. Anche questo ingresso nella città resta enigmatico. Pura affabulazione.

Alle prime immagini della città - ricalcata, attraverso uno stampo che deforma le cose come in sogno, dalle città occidentali — termina il Ms. Willoughby-Revere. E comincia il Ms. Prior, di appena venti pagine. Qui si concentra tutto il romanzo, cioè la vita di Cizico a Rarotonga, in una demoniaca sproporzione con la prolissità dell'approccio. Appaiono in frammenti casuali le immagini di quella vita a rovescio (infanti che morendo lasciano l'eredità ai nonni e ai bisnonni, amori che nascono quando l'oggetto dell'amore è una vecchia cadente e canuta, e pian piano procede, all'indietro, verso la giovinezza, ricette di pasti rarotongheschi, note linguistiche). La rapidità laconica e indifferente del frammento dà a tutto questo l'attendibilità fantastica che in una scrittura distesa non avrebbe mai potuto essere raggiunta. Naturalmente tutta l'intera avventura è da Baldini irrisa, e viene in essa sospeso ogni senso. Ciò è aprioristico, e si sente. Benché leggera come un turacciolo, la scrittura di Baldini non ha la qualità suprema della leggerezza: quella di non farsi sentire. Ma ciò che conta nel libro è il gioco con la leggerezza, questa qualità suprema e irraggiungibile. Quasi per irridere anche questo - oltre che l'intero corpo del racconto - Baldini inserisce negli ultimi frammenti un pezzo di letteratura rondesca (essa sì, per frigido estetismo, teppistica): una «memorietta sul colore del vento», che dà il titolo al libro, dislocandolo con un ultimo tocco da

ogni possibile accezione ch'esso potesse nel suo corso aver
accreditato.

21 ottobre 1973

Alberto Moravia, *Un'altra vita*

Come i racconti de *Le mille e una notte*, i racconti di Moravia sono originati da una anomalia del destino, che l'autore non giudica, ma si limita a enunciare e a rappresentare. Solo insensibilmente e implicitamente tale anomalia viene poi assunta a un significato simbolico.

Il «destino» de *Le mille e una notte* è quello di una civiltà religioso-feudale, in cui il popolo impone alla classe dominante, cui appartiene il narratore, il suo atteggiamento verso la realtà. Per Moravia, invece, il destino è quello della civiltà piccolo-borghese italiana. Come l'autore de *Le mille e una notte* egli non si sogna nemmeno di discutere questo destino. È il solo che egli conosce. Il suo unico intervento - operato con estrema delicatezza - la delicatezza impersonale, appunto, che caratterizza il narratore de *Le mille e una notte* — consiste nel trasferire insensibilmente, senza che il lettore lo avverta, la anomalia del destino e le sue conseguenze, a un altro ordine espressivo: quello, come dicevo, simbolico o metaforico. Dunque, strettamente intellettuale. Probabilmente si tratta del concludersi di un ciclo: l'anomalia del destino da cui nascono i racconti di Moravia è inventata in funzione di una tesi: ne è la concrezione rappresentativa, vivente, e fantastica. In ciò Moravia si distingue dall'affabulatore puro, che *prende dal destino* le sue anomalie, *non gliele attribuisce* per dimostrare, in una pagina narrativa anziché in una pagina saggistica, una propria tesi o una propria interpretazione della realtà. L'affabulatore puro contempla e rappresenta *il gioco della realtà*, che attraverso le anomalie mette in discussione le proprie regole proliferando sequenze infinite di fatti significanti: il narratore Moravia, invece - come vedremo meglio - *gioca egli stesso con la realtà*, imponendole delle anomalie calcolate per metterla in discussione.

L'affabulatore puro sa che la Mente che amministra i fatti e

gli avvenimenti umani è impotente a spiegare le proprie anomalie: esse restano inspiegabili, quasi per rendere più spiegabile e razionale tutto il resto, cioè la regola materiale e morale della vita. Moravia fa il contrario: è proprio attraverso l'anomalia che rende spiegabile e razionale - sia pure a rovescio - tutto il resto.

«Tutto in regola», è il fulminante esordio del racconto *Famosa*, che potrebbe essere l'esordio di ogni racconto moraviano: tutto è in regola, cioè tutto obbedisce alle norme del destino piccolo-borghese italiano. Ma ecco che, per lo più sorta dal nulla, ontologica, irrelata, puro e semplice dato di fatto, quasi banale, viene enunciata l'anomalia. Se tutto restasse in regola non ci sarebbe nulla da raccontare: ma da quell'anomalia ecco originarsi il racconto.

Prendiamo il caso più semplice, elementare, da laboratorio: il racconto *Viaggio di nozze*. Una ragazza si è appena sposata e ha in programma di fare col suo sposo il viaggio di nozze in India. I due giovani stanno aspettando, in casa, di andare all'aeroporto a prendere l'aeroplano. Senonché la ragazza, appena, borghesemente sposata - senza alcuna ragione, appunto ontologicamente, per una meccanica non spiegata del suo carattere — pensa d'un tratto di partire da sola per l'India: e di farlo *appunto* perché non lo vuole («Bisogna fare *appunto* le cose perché non si desidera farle»). È questa l'anomalia. Da essa è sconvolto l'ordine normale delle cose e nasce quindi il racconto: un veggio di andata e ritorno a Calcutta. Tale racconto è visionario perché nasce da una ragione irragionevole. Esso sorta dentro di sé — e ne è strutturalmente determinato — l'atto iniziale da cui si origina: l'anomalia con la sua arbitarietà produce il sogno, trasformando la logica della realtà in delirio. Delirio senza grandezza, perché a viverlo è pur sempre una persona determinata definitivamente dal suo destino piccolo-borghese, da cui essa non può non essere che resa meschina, utilitaristica, riduttiva, ristretta, prosaica, frigida, padrona di se stessa, cinica e realistica. (In questo Moravia sembra quasi compiacersi: ed egli mima Patteggiamento di un siffatto personaggio nel proprio stile impersonale, staccato, senza mai un brivido o un errore, lucido ed esatto). Lo schema del racconto *Viaggio di nozze* è, ripeto, di una semplicità elementare: 1) anomalia,

2) conseguente racconto. Ma di questo schema, così splendidamente semplice, l'unico racconto a beneficiarne è, appunto, *Viaggio di nozze*. Negli altri racconti le cose sono più complicate.

Prima di tutto l'anomalia non è mai elementare e consistente, per così dire, in un pezzo unico. Per lo più si suddivide in una «serie» di anomalie minori la cui concatenazione porta l'anomalia al suo momento saliente, determinando così il racconto. Non sempre questo momento saliente dell'anomalia — o anomalia vera e propria — si trova alla fine della serie, e non sempre si trova all'inizio (benché questi siano i casi più frequenti). La sua posizione nella serie è instabile. La fantasia di Moravia è in questo estremamente varia. Non solo: mentre per lo più i racconti cominciano appunto con un «preambolo» (così lo chiama l'autore stesso attraverso l'interposta persona femminile da cui questi racconti vengono raccontati), nel quale «preambolo» Moravia ammassa la catena irregolare delle combinazioni che portano all'anomalia, molto spesso succede, invece, che tale catena dell'anomalia venga distribuita dentro il corpo stesso del racconto. Altre volte, ancora, la serie delle combinazioni anomale fa scattare un racconto che a sua volta produce una nuova serie di tali combinazioni anomale che portano a una «ripresa» del racconto. Ma tutte queste non sono che varianti di una stessa struttura. Inserirle nel racconto ci sono poi sempre due o tre «descrizioni» (paesaggi o figure fisiche di personaggi). Anch'esse sono in posizione variabile (benché il caso più frequente sia costituito da due «descrizioni», una all'inizio del vero e proprio racconto, subito dopo il preambolo, e l'altra verso la metà). Altre volte tali «descrizioni» hanno la funzione di elementi «ridondanti» o «ritardanti».

Vediamo qualche esempio.

Racconto *Singolare plurale*. Preambolo rapido di una sola pagina scarsa, in cui la catena delle combinazioni anomale è letteralmente ammassata secondo questo seguito:

1) Io sono una donna riservata che tiene per sé i suoi pensieri, 2) al contrario, mio marito ama parlare quanto io amo ascoltare, 3) il modo di comunicare di mio marito, un intellettuale che non scrive, consiste nel trasformare i fatti

concreti in concetti astratti, 4) ne consegue la vera e propria anomalia: mio marito parla sempre al *plurale* (cioè generalizzandoli) dei fatti che gli accadono naturalmente al *singolare* (cioè in concreto). Segue un esempio che include una essenziale e splendida «descrizione» di una giornata di pioggia (il marito anziché parlare di *quell'arcobaleno* parla *degli* arcobaleni). Ha inizio poi il vero e proprio racconto che consiste in una crisi del rapporto tra la moglie silenziosa e realistica e il marito loquace e astratto: il conseguente scontro finisce con una vittoria formale della moglie, che dà coscienza al marito del suo vizio senza però poterglielo far perdere.

Racconto *Rapita*. 1) Mi sveglio di soprassalto in una oscurità che sento estranea, 2) in questa oscurità un uomo sconosciuto dorme accanto a me, 3) (anomalia) dunque sono stata portata qui contro la mia volontà (probabilmente sequestrata e violentata). Di qui il racconto, consistente in tre lunghe «descrizioni» del risveglio e delle prime operazioni mattutine in una casa estranea e atrocemente anonima, in un lento recupero dell'identità perduta.

Racconto *Gemelli nel Nepal*: questa volta non si comincia col preambolo o elenco concatenato delle circostanze anomale, ma con la prima parte del racconto in cui «tutto è in regola» (la vigilia di un matrimonio borghese di una ragazza perbene con un giovanotto perbene). È a questo punto che vengono introdotte le circostanze anomale: 1) io, normale ragazza borghese, ho un fratello gemello (e fin qui l'anomalia è relativa), 2) ma, mentre io, gemella, sono una brava borghese, lui, il gemello, è un contestatore furioso. Da qui, nasce il racconto: il gemello convince fulmineamente la gemella a imitarlo, ad abbandonare la vita borghese, a vivere promiscuamente, a finire, addirittura, secondo l'itinerario «hippy» nel Nepal ecc. (dove lui morirà; e lei ritornerà a Roma — come da un sogno — alla sua vita borghese e al matrimonio).

Gli schemi di questi tre racconti sono abbastanza tipici e possono essere correttamente assunti come esemplari.

Ho detto in principio come Moravia trasformi nel corso del racconto l'anomalia esistenziale e i fatti esistenziali che ne conseguono, in un simbolo o in una metafora concettuali (preesistenti al racconto). Così in *Viaggio di nozze, Singolare*

plurale, *Rapita*, *Gemelli nel Nepal* e in tutte le altre storie, c'è un momento in cui Panomalia e la situazione narrativa da essa prodotta, si trasformano appunto in simbolo (dando così un senso non esistenziale ma ideologico al racconto). In *Viaggio di nozze*, il colpo di testa della sposa che fa il viaggio di nozze da sola in India (trasformandolo in una visione) è il « simbolo » del potere dell' inconscio che dà alla realtà i contorni nuovi e inesplicabili dell'«altrove»; in *Singolare plurale* si tratta dell'opposizione insanabile tra due modi diversi di guardare la realtà, uno formalmente realistico, l'altro fanaticamente ideologico; in *Rapita* si tratta dell'alienazione, che, secondo la formula de «la vida es sueño», richiede un atroce riadattamento; in *Gemelli nel Nepal* si tratta dell'abulia che fa passare indifferentemente da una situazione esistenziale a un'altra, come se entrambe non esistessero.

Il momento in cui tale metamorfosi concettuale dell'affabulazione avviene, è indefinibile: di solito è semplicemente suggerito, e avviene perciò nella testa del lettore; ma spesso il suggerimento è quasi esplicito, e allora se ne può trovare traccia nel testo, poco prima del finale o nel finale stesso. Tra l'anomalia in senso esistenziale, pragmatico, e l'anomalia in quanto simbolo o metafora, c'è dunque un passaggio — implicito o esplicito — per sottrazione o per accumulazione - che si colloca in uno iato o sospensione ideale del racconto.

Individuare questo passaggio è il punto, per comprendere questi racconti di Moravia. Ma non è difficile, se si analizza più a fondo nei suoi elementi costanti, la forma dell'anomalia. Sia collocata prima del racconto che produce, sia collocata nel corpo del racconto, essa è sempre «enunciata»: i caratteri di tale enunciazione sono l'arbitrio, la provocazione, la semplificazione, la non-serietà, la disinvoltura, la meccanicità, l'illogicità sdrammatizzata, la mancanza di bisogno di spiegazioni (le cose stanno così e basta) ecc. ecc., che Moravia attribuisce al personaggio narrante, ma che in realtà fanno parte del suo stile (sia pure in un altro ordine intellettuale che in quello del personaggio). Ma il fatto che caratterizza in modo particolare l'enunciazione della situazione anomala, è la sua fulmineità. Quasi sempre essa comincia «di soprassalto» con un brusco risveglio o una decisione improvvisa determinatasi, già

completa e perfetta; nelle tenebre dell'istinto. Essa insomma nasce dal nulla.

Tutti questi caratteri dell'anomalia inaugurale fanno sì che essa riveli senza riserve la sua funzione di pretesto, e quindi - nella conseguente ironia verso se stessa — il suo carattere di gioco. Insomma, non si tratta propriamente di una anomalia, ma di una bizzarria.

Se essa, come abbiamo visto, non solo produce, ma anche determina formalmente il racconto, dando ai fatti raccontati un carattere di sogno (qualcosa che è fuori dal destino, *cioè dalla normalità*), ciò non avviene né tragicamente (lo stato anomalo in cui si trova il personaggio non viene affatto visto come penosamente deviante o degradante) né a cuor leggero (come nelle affabulazioni alla *Mille e una notte*). La bizzarria è un'anomalia non presa sul serio. Eppure, abbiamo visto che i temi di cui le anomalie iniziali dei racconti di Moravia sono metafore, sono molto seri. Dunque la mancanza di serietà della bizzarria che provoca tali racconti ideologicamente seri, getta su di essi la sua luce equivoca e irridente.

Potremmo a questo punto proporre il seguente schema essenziale: bizzarria iniziale — racconto vero e proprio di carattere realistico - iato contenente la metaforicità del racconto - tratto finale fornito di senso.

Lo « iato » che sta tra il racconto e la sua traslazione metaforica è riempito dunque dal carattere bizzarro dell'anomalia iniziale da cui si produce. Per esempio in *Gemelli nel Nepal*, il fatto che la protagonista abbia un fratello gemello che però la pensa in modo diametralmente opposto al suo e che in quattro e quattr'otto la converte, è una premessa anomala «bizzarra»: tale bizzarria conforma il racconto che ne consegue : né la vita borghese della gemella né la furia contestatrice del gemello - proprio a causa della premessa - possono essere visti e rappresentati seriamente.

Anche obbedire alla volontà dell'inconscio contro la propria volontà cosciente (*Viaggio di nozze*), anche l'opposizione di due metodi diametralmente opposti di interpretare la realtà (*Singolare plurale*), anche la perdita di identità e il conseguente riadattamento a una realtà che non potrà però perdere mai più i suoi caratteri di incubo (*Rapita*), sono temi ideologici molto seri.

Ma il fatto che essi assumano la forma di racconto scattando da una premessa iniziale bizzarra, toglie loro (almeno apparentemente o tecnicamente) ogni serietà. Quindi il racconto che ne consegue, è comico.

Strana comicità. Moravia non adotta nessuno dei procedimenti tipici dello «stile comico». Non una lingua corposa e mimica, non amenità dialettali, non discorsi liberi indiretti, non «pastiche», non scatologia, non gergo, non sospensioni di senso, non verbalità irrazionale e onirica, non congegni di equivoci o *qui pro quo* linguistici ecc.: l'unico elemento tradizionale che permane nello «stile comico» di Moravia è il realismo. Non c'è dubbio che i suoi racconti - nel loro vero e proprio corpo narrativo — siano racconti realistici. Le informazioni sui personaggi (anagrafe, identità, connotati) sono sempre perfettamente esatte. E così le descrizioni delle loro azioni e dei luoghi che ne sono il teatro. Il maggiore sforzo della « scrittura» di Moravia è dire esattamente le cose come stanno: e, se mai, il realismo è talvolta superato per eccesso (si vedano per esempio certe descrizioni delle strade notturne di Roma, con le infinite file di automobili parcheggiate a spina di pesce ecc. ecc.).

Tutto ciò che è concreto in Moravia è realistico (cose, oggetti, paesaggi, persone). E se la poesia non può che attuarsi nel concreto, bisogna dire di conseguenza che se Moravia è poeta, lo è per merito del suo realismo.

Senonché tutto lo sforzo e la tensione intellettuale di Moravia ha un unico ed esclusivo scopo: quello di dimostrare la inesistenza della realtà.

Negli esempi che abbiamo visto: in *Viaggio di nozze* la realtà e un delirio, e resta alle spalle di chi la vive, come un sogno che ha un'unica spiegazione da cabala (il «lago Van», che la sposa fuggitiva vede in dormiveglia dall'aereo); in *Singolare plurale* l'interpretazione esistenziale della realtà e quella ideologica si elidono a vicenda, sicché la realtà resta irriconoscibile, rendendo vana chiacchiera il gergo dei due metodi interpretativi; in *Rapita* la realtà è perduta, prima, e poi recuperata sotto forma di irrealtà; in *Gemelli nel Nepal* due tipi diversi di vivere la realtà si rendono a vicenda inattendibili, assurdi, vaneggianti.

In tutto il libro - oltre ai racconti presi ad esempio - insieme

al motivo del «sopressalto» in cui si manifesta la circostanza o la decisione anomala, i motivi centrali (ripetutamente ed esplicitamente ribaditi) sono quello del «qui ed ora» - garanzia di concretezza - e quello «del già visto, del già vissuto» che vanifica e elude tale concretezza. Naturalmente per quanto razionalmente e realisticamente Moravia cerchi di dimostrare l'inesistenza della realtà, non ci riesce.

Ci riesce solo in parte: quel che serve per destituire comunque la realtà di ogni valore. In quello che nello schema abbiamo chiamato «tratto finale fornito di senso» (la macchina narrativa di Moravia è troppo perfetta per non tenerci sospesi sul senso fino all'ultima parola), in una specie di «morale della favola» tra enigmatica e fatua (solo una o due sono le eccezioni di carattere, per quanto lo consenta il *self-control* moraviano, tragico), risulta sempre che: *a*) l'aspetto esteriore della realtà è il miserabile ordine borghese, *b*) la sua sostanza (rivelata da minimi elementi di disordine) è qualcosa di informe, inconsistente, vuoto. I pretesti per mettersi in rapporto con tale realtà profonda sono infiniti: ma, sia tradizionali che attuali (come il femminismo o la contestazione) non sono che pretesti. L'unico rapporto valido è quello assolutamente non pretestuale di una ragione perfettamente laica, disinteressata a tutto, la quale non può che guardare sia l'oggettività dell'ordine borghese, sia l'oggettività «misteriosa» che vi si può intuire all'interno - con canzonatoria compassione, con fredda leggerezza.

Il senso dei racconti di questo grande narratore — che è giustamente da considerare il più realistico dei narratori italiani - è puramente e semplicemente l'irrisione della realtà.

28 ottobre 1973

Calderón

Interrogato sulla sua opinione intorno alla politicità di un'opera teatrale in versi appena uscita, Adriano Sofri (che, secondo l'offensivo termine convenzionale, è il «leader» di «Lotta Continua») ha dichiarato che «dal punto di vista personale la tragedia lo interessa anche, ma dal punto di vista politico non ha commenti da fare, la sua rilevanza è nulla, non ha peso».

Adriano Sofri è uno di quei giovani nati col '68, nel '68. Per lui «politica» significa «azione politica» nella pratica, «intervento politico» in ogni altro campo. Su altri punti egli è molto più agile, intelligente e possibilista (cioè cosciente delle infinite complicazioni della realtà) dei suoi compagni: ma su questo punto egli è rigidamente ortodosso. Per lui il pensiero non è pensiero se non si manifesta come azione. Nel caso che esso sia parlato o scritto, la sua struttura linguistica deve avere l'instabilità e la provvisorietà di una struttura che ambisca a divenire immediatamente altra: cioè la struttura dell'azione. Non c'è assolutezza nella parola: più essa mira ad essere assoluta, più è apolitica, o addirittura reazionaria. Essa deve essere pervasa dal senso della propria fuggevolezza, della propria mansione utilitaristica, della propria funzione puramente pragmatica che consenta, al massimo, una forma di espressività sentimentale. Ecco perché a Sofri e ai suoi compagni piacciono unicamente gli atti d'accusa, le «querelles», le melopee, le documentazioni di parte, le oratorie vibranti, le condanne spietate e indiscriminate. Ecco perché la scrittura e per loro tanto più politica quanto più è piatta, convenzionale, banale, elementare, corretta da una certa ironia demagogica (che consenta anche fughe nell'ambiguità dello schermo).

L'opera teatrale su cui Sofri ha pronunciato il suo «impersonale» giudizio, è mia: si intitola *Calderón*, ed è uscita

in questi giorni (ma l'ho cominciata nel '65, addirittura, rifacendola poi più volte: l'ultimo apporto rilevante è del '72).

Sono certo che *Calderón* è una delle mie più sicure riuscite formali. Il corso de *Le ceneri di Gramsci* e dei volumi di versi degli anni Cinquanta, ha ripreso qui, credo, a fluire con pienezza, dopo un lungo periodo di aridità (a cui la mia volontà non si è opposta). Fluire formalmente: ma anche politicamente. Sofri avrà forse potuto notare («dal punto di vista personale») con quanta leggerezza ed anche esattezza egli stesso entri nel testo, sotto la forma idealizzata (cioè fisicamente modellata su altri suoi giovani compagni più innocenti) nella figura del secondo studente Pablo.

Non voglio difendere la «politicalità» di *Calderón*. Una lettura del mio testo in chiave di attualismo politico è una lettura che a me, autore, non può che apparire limitativa. Ambirei, se mai, che la chiave della lettura fosse quella di una politica platonica, quella del *Convito* o del *Fedro* (non essendoci limite all'ambizione di un autore). D'altra parte non posso negare che i «fatti» di *Calderón* appartengono totalmente, specie negli ultimi «episodi» all'attualità politica. Se nelle prime due parti Rosaura si risveglia dal metaforico sonno calderoniano «aristocratica» e «sottoproletaria» (adattandosi poi alla realtà di tale risveglio), nella terza parte, risvegliandosi nel letto di una piccola borghese dell'età del consumismo, l'adattamento le riesce molto più difficile; ne vive l'alienazione e la nevrosi (da manuale), e assiste a un vero e proprio cambiamento di natura del potere. Assiste inoltre alla contestazione, del '67 e del '68, come nuovo tipo di opposizione al potere, e all'albeggiare di un nuovo secolo in cui la classe operaia *non è stata che un sogno, nient'altro che un sogno*. Dunque i «discorsi» dei personaggi vertono necessariamente su questi temi di attualità politica.

Ora, in effetti, nel mio dramma, tutto ciò è contemplato (in base alla fede nell'assolutezza dei valori formali), come se io fossi un abitante del cosmo: e capisco che ciò possa sembrare inaccettabile a chi sia impegnato in una lotta politica quotidiana, illudendosi che questa sia la volta buona (richiedente quindi uno stato d'emergenza in cui tutto sia in sua funzione).

Non voglio opporre una mia visione storicamente

condizionata dall'esperienza, bene o male vissuta, a quella di Sofri e dei suoi compagni. Non sono un padre, non ho voluto essere un padre. Molte volte son anzi io nelle condizioni di figlio, in confronto a questi giovani, quando loro parlano come pubblici ministeri, mentre io, anziché sul seggio del senatore, siedo sul banco degli imputati.

Purtroppo non ho saputo mai credere, in questi anni, che fossimo veramente nell'imminenza dell'Avvento; purtroppo non ho vissuto la vigilia di una Rivoluzione. Tanto peggio per me. Lo so che è una mancanza di ingenuità, forse anche di amore. D'altra parte mi faceva orrore rivendicare per i «poveri» l'appartamento di un palazzone col frigorifero e il video, più qualcosa di lieto, ed estrema-mente imprecisato, che pareva essere l'ideale di «Lotta Continua» («prendiamoci la città»). Ho sentito, proprio in questi anni, in contraddizione con tutto, che la povertà non è affatto il male peggiore. Anzi, ho cominciato disperatamente a rimpiangere la povertà, mia e altrui.

Dunque, *Calderón* è un dramma politico, che Sofri, e in genere i giovani rivoluzionari, non intendono considerare tale. Invece io credo che ci siano in quest'opera, degli elementi di carattere politico che gli dovrebbero interessare, e proprio in quanto possono in qualche modo influire sull'azione politica e modificarla.

In tutti e tre i suoi risvegli, Rosaura, si trova in una dimensione occupata interamente dal senso del Potere. Il nostro primo rapporto, nascendo, è dunque un rapporto col Potere, cioè con l'unico mondo possibile che la nascita ci assegna. Chi, come Rosaura, è inadattabile o male adattabile, anziché vivere tale esistenza precostituita come «membro normale» la vive come «capro espiatorio»: se Rosaura, invece di restare in tale limbo riservato alle anime infelici e nobili, ingenua ed eroica, avesse potuto procedere nella coscienza di sé e quindi dei propri diritti, assumendo una posizione polemica o addirittura rivoluzionaria contro il Potere, non avrebbe però mai potuto evitare di avere con esso quel «rapporto di intimità» (di cui Pannella recentemente parlava a proposito del fascismo). Il Potere in *Calderón* si chiama Basilio (Basileus), ed ha connotati cangianti: nella prima parte è Re e Padre (appare nello specchio - con l'Autore!! - come nel quadro de *Las meninas*), ed è organizzato classicamente: la

propria coscienza di sé - fascista - non ha un'incrinatura, un'incertezza. Nella seconda parte - quando Rosaura si risveglia «povera», sottoproletaria in un villaggio di baracche - Basilio diviene un'astrazione quasi celeste (sta nello stanzone de *Las meninas* vuoto, come sospeso nel Cosmo: e da lì invia i suoi sicari sulla terra); infine, nella terza parte, egli è il marito piccolo-borghese, benpensante, non fascista ma peggio che fascista. È in questa terza parte che egli è in crisi. Non sa più quale sia la sua «vera volontà». Secondo le regole del comportamento borghese egli nasconde l'angoscia di questa sua incertezza, e lavora, con tutta l'estrema intelligenza della sua cultura, per «capiersi». Non esita a servirsi anche del pensiero della opposizione borghese gauchista (i due medici omonimi Manuel, psichiatri alla Basaglia) e addirittura del pensiero rivoluzionario. Infine egli capisce la propria nuova «natura»: si è, per l'ennesima volta ricreato, ma, per la prima volta, si è ricreato *non più uguale a se stesso*. Ha omologato, ora, perfettamente il mondo su cui egli si esercita. Le Rosaure, da ora in poi, non avranno più *altri luoghi* dove risvegliarsi.

Dunque il nostro Basilio non è affatto un uomo ottuso, feroce, stupido, avido (e la volgarità è un suo elemento, non è un tutto): come egli dice al medico colto che ha in cura Rosaura: «Lei squittisce la sua piccola borghesia - mentre io, seguendo il mio fato, la vivo». C'è in Basilio qualcosa di ascetico, una totale identificazione con la propria funzione. Egli è il Potere borghese, ma ha i caratteri assoluti del Potere, qualunque sia la sua qualificazione (Potere dei Soviet o Potere dell'immaginazione). Nessuno di noi può sperare di esserne incontaminato. Accusare gli altri di qualche connivenza col potere è esercitare una forma (inconscia) assai più grave di potere.

I gauchisti per anni («Gauchismo - si dice in *Calderón* — malattia verbale del marxismo!») hanno fatto del Potere (chiamato «Sistema») l'oggetto di un «transfert»: su tale oggetto essi hanno scaricato *tutte* le colpe, liberando così, per mezzo di un meccanismo estremamente arcaico, la propria piccolo-borghese «coscienza infelice».

Attraverso la drastica identificazione di «Sistema» e «Male» — attuata in modo manicheo o calvinista — si sono delineate di conseguenza sul fronte opposto forme di esistenza e di

azione che dovevano *per forza* essere «buone»: donde il trionfalismo, il fanatismo, la disperazione. Che peso ha avuto tutto questo sull'azione politica (con cui i gauchis ti identificano totalmente la politica, come chi identificasse l'applicazione della scienza con la scienza)?

È molto semplice. Il risultato di una convenzionale, approssimativa, banale, e quindi mitica e irrazionale, idea del Potere, ha fatto sì che l'azione politica contro il Potere — accanto ai caratteri di originalità e di necessità insiti nella propria natura — accumulasse anche i caratteri «negativi» del nemico: non si può condurre una lotta intelligente contro un nemico considerato irreparabilmente stupido.

I giovani di «Lotta Continua», dunque, sono stati limitati nella loro azione politica da questi due dati: *a)* non hanno saputo o voluto individuare quanto di «intimo» li legasse al Potere, nel cui spazio sono nati e si sono educati, conservandone molti caratteri sotto l'etichetta di purezza assoluta che si sono ingenuamente attribuiti; *b)* hanno pronunciato sul Potere un aprioristico giudizio negativo di stupidità, che è poi ricaduto sulla loro lotta.

Una meditazione, non demagogica, su ciò che è realmente il potere, sarebbe a questi giovani rivoluzionari molto utile, anche per ciò che riguarda l'azione politica immediata, che è la sola che essi (forse giustamente) ritengono valida.

18 novembre 1973

Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia*

Credo che l'editore che ne pubblica la traduzione italiana, cerchi di lanciare questo libro in prosa del poeta Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia*, presentandolo come appartenente all'area neo-avanguardistico-gauchista.

Che il libro di Enzensberger sia un «collage» (secondo i desiderata editoriali) non c'è dubbio: ma la parola «collage» ne tradisce il senso, perché l'uso ha da tempo determinato questa parola in funzione di una certa fatuità, irriverenza e parodia che sono i rigidi canoni di una moda con cui Enzensberger non ha nulla a che fare (anche se la conosce).

Il libro nasce in realtà molto modestamente, da un'occasione di lavoro. Il «Terzo Programma» della Westdeutsche Rundfunk di Colonia ha affidato nella primavera del '72 a Enzensberger una trasmissione sull'anarchico spagnolo Durruti. Enzensberger vi si è messo con tutto l'impegno, e con la modestia degli uomini veramente ambiziosi. Ha consultato una sterminata serie di documenti all'istituto Internazionale di Storia Sociale ad Amsterdam; ha ascoltato i maggiori competenti su questa materia, Angel Montoto e Luis Romero, e infine è andato a intervistare (con la macchina da presa) decine e decine di testimoni: compagni di lotta di Durruti, uomini politici, giornalisti, conoscenti casuali ma presenti in situazioni importanti, parenti, amici d'infanzia.

Enzensberger ha raccolto così un materiale presumibilmente enorme. Con pazienza pari alla modestia, l'ha selezionato, stralciando di ogni testimonianza i frammenti (che vanno da poche righe a qualche pagina) che gli parevano rilevanti, e ha disposto tali testimonianze secondo una successività cronologica dall'infanzia di Durruti alla sua morte.

Enzensberger interviene in prima persona poche volte, in una serie di «glosse» in corsivo inserite tra un periodo e l'altro

della vita di Durruti (che coincidono con i periodi storici della rivolta anarchica del comunismo libertario e della guerra civile spagnola): tali interventi di Enzensberger sul proprio libro obbediscono tuttavia alle stesse leggi cui obbediscono le «testimonianze» del cosiddetto «collage»; cioè la stretta funzione informativa e oggettiva dell'esposizione dei fatti. Enzensberger «autore» trapela appena un po' nella prima glossa, metalinguistica, sulla costituzione del proprio libro, e nell'ultima glossa (*Sull'invecchiamento della rivoluzione*) in cui con brevi tratti essenziali descrive le persone — ora invecchiate - che hanno raccontato a più riprese ciò che hanno vissuto in gioventù con Durruti, divenendo quindi nel corso del libro dei personaggi. I brevi tratti con cui Enzensberger li descrive riescono a essere commoventi. La vera qualità di «scrittore» di Enzensberger, però, si manifesta in altro modo, come vedremo. Ma ciò che interessa prima di tutto è vedere questo libro com'è, al di fuori (come vuole essere) dal suo autore: che si presenta come puro tramite di un libro nato da sé.

Prima di tutto questa «storia di Durruti» è un paradigma. Esso oggi non avrebbe avuto più senso se non per gli specialisti (gli storici o certi uomini politici) se nel '68 non si fossero manifestate in Europa (forse specialmente in Germania) casi di lotta politica in qualche modo analoga a quella di Durruti (anarchia, comunismo libertario, Ba-kunin al posto di Marx, intransigenza, estremismo, necessità della violenza e del regicidio, nuova forma esistenziale di essere al mondo e di agirvi, certezza dell'Avvento imminente, identificazione del momento storico con una specie di esaltante Vigilia).

Nel tempo stesso, però, il «paradigma» di Durruti è un «paradigma negativo», che mette in scacco le sue ripetizioni attuali. Durruti infatti è un operaio (ferroviere e meccanico), nato da una famiglia proletaria - o forse, meglio, sottoproletaria - di Leon; è quasi analfabeta e quindi autodidatta; tutto ciò che egli psicologicamente e fisiologicamente è, è popolare, dovuto alla madre e al padre poveri, al nutrimento povero, a un universo culturale povero: in lui non c'è mai, niente, in nessun caso, di borghese, neanche mimeticamente, nell'età più matura. Cosa caratteristica dei poveri, egli non invecchia: rimane ragazzo. Ignora cioè quella

«dignità» che l'adulto borghese rivendica a sé, difendendola con le unghie e coi denti, perché è il lato che egli crede autentico di quella «falsa idea di se stesso» ch'egli sospetta di avere. In quanto «povero» - difensore della grande dignità dell'uomo, e non di quella personale e sociale del piccolo-borghese - Durruti per tutta la vita ha nutrito alti sentimenti non retorici.

Per esempio, ha nutrito un grande rispetto per la cultura: che è una conquista, per i poveri, i quali non giungono mai, dunque, alla sadica violenza contro di essa dei piccoli borghesi, che l'hanno avuta per privilegio. Questo amore per la cultura prodotta dall'uomo anche in situazioni storiche e politiche ingiuste e addirittura infami, rende sostanzialmente Durruti un uomo colto. Egli non è mai stato, in tutta la sua vita, un manipolatore di «sottocultura». Ecco perché dico che il suo paradigma è negativo rispetto all'anarchismo e al comunismo (marxista o non marxista) degli anni Sessanta: che è stato un'orgia di sottocultura o di rabbia anticulturale piccolo-borghese.

Durruti si è trovato, nella sua lunga lotta cominciata da ragazzo e finita con la sua morte nel '36 a Madrid, di fronte a tutti i problemi irrisolvibili che gli anarchici si pongono attraverso la dichiarazione dei propri principi. Un problema risolto implica infatti una vittoria della realtà, cioè un compromesso con qualche forma di potere. A uno a uno Durruti ha dovuto affrontare tali problemi che egli non poteva illudersi di risolvere se non venendo meno al proprio rigore. Ma, in questo senso, non pare essere stato mai un fanatico. La violenza ha finito col tacitare la non violenza; la necessità della disciplina ha costretto la «indisciplina organizzata» ad adattarsi alle esigenze della guerra; l'improrogabile alleanza con la socialdemocrazia e i comunisti della Repubblica antifascista, ha potuto attenuare la mortificazione del compromesso solo attraverso la riserva, tenuta *in pectore*, di una successiva rivoluzione totale. Era l'azione che assorbiva queste contraddizioni e consentiva il rinvio della loro soluzione. E quindi l'azione non doveva avere fine.

Attraverso le testimonianze dei suoi compagni e dei giornalisti (tra cui Il'ja Ehrenburg, e quella, emozionante, di Simone Weil) Durruti passa da un'azione all'altra, mantenendo

in cuore come una riserva destinata a restare intatta, ogni possibile forma contemplativa di cultura o d'esistenza.

In tutto il libro sono solo due le testimonianze di parte avversa (un giornalista e un'agenzia fascisti). La figura di Durruti è dunque sempre vista positivamente; anzi, molto positivamente. Se c'è qualche timido atteggiamento critico nei suoi confronti, si tratta del punto di vista di chi combatte la sua stessa lotta, nelle sue stesse file, ma che, in qualche circostanza, la pensa un po' diversamente. Tuttavia, tra le righe, si sente la presenza di una critica più aspra (specie da parte comunista) e naturalmente una condanna feroce (da parte fascista). Aleggja sulla sua figura qualcosa di sinistro (non detto esplicitamente nelle testimonianze raccolte da Enzensberger): cioè la meccanica dell'assassinio e del genocidio politico. Uccidere - nel gergo dei testimoni, tutti di parte - si diceva «ripulire». E certe « ripuliture » di Durruti e dei suoi compagni fanno raggricciare la pelle. Nei miliziani c'era qualcosa dei falangisti. Bisogna dire questa facile verità, per poter cercare di dire la verità tutta intera.

La presenza di Enzensberger non solo come compilatore di questo libro - ma come vero e proprio scrittore, che, pur non scrivendo direttamente, dispone, secondo la demoniaca abilità dello scrittore, le scritture altrui — viene fuori prima di tutto nell'aver fatto di questo libro «di parte», faziosamente, generosamente di parte, un libro in cui aleggia l'intera verità.

In questo senso Enzensberger ha dato una straordinaria lezione agli storici di professione: ha inaugurato addirittura un metodo storiografico nuovo (altro che «collage»!) La storia non può essere compresa né nella sua polverizzazione — come quantità praticamente infinita di informazioni - né nei suoi pilastri, schemi o fatti salienti che siano. La storia può essere compresa solo se interrogata disinteressatamente e senza fine. E oggetto perfetto di tale interrogazione è il libro di Hans Magnus Enzensberger.

La qualità letteraria di Enzensberger viene fuori anche in un modo più sottile e specifico. Cioè nella disposizione che egli ha dato alle testimonianze, dove una « gradualità » di alta qualità drammatica finisce col predominare sulla « successività » cronologica. Per le prime settanta-ottanta pagine circa, Durruti, benché si parli solo di lui, non c'è: è puro *flatus vocis*,

ha la labilità delle figure secondarie dei sogni. Poi, un po' alla volta comincia a presentarsi, attraverso le testimonianze, ma come aprioristicamente, cioè come se il lettore fosse già compiutamente informato su lui: il suo essere è sempre un apparire (non per niente a riferirne sono dei «testimoni»). Le sue teofanie poi cominciano man mano ad infittirsi, finché l'accumulazione fa perdere loro il loro carattere magico, e Durruti comincia a farsi familiare. Ma dobbiamo aspettare la p. 231 per sapere da una testimonianza che ha i capelli neri e crespi, e la p. 232 per sapere del suo sorriso e dei suoi denti. Fino a quel momento, avevamo genericamente saputo che era bruno e di grossa corporatura.

Inoltre: per l'intero libro Durruti si presenta come un monolite. La scelta delle testimonianze è in funzione dell'integrità del protagonista, così perfetta che non pare poter offrire possibilità di versioni rilevanti. Durruti è unico, ha una forma sola, come una moneta di scambio. Certo questo è dovuto oggettivamente (come Enzensberger stesso nota) alla pubblicità della sua figura, che, di fronte alle folle, tendeva a diventare retorica e simbolica. Ma certo la rete delle interpretazioni su lui si presenta come particolarmente monocroma. Ma ecco che egli muore. Muore colpito da una pallottola alle spalle (come gli eroi dell'antico epos, uccisi dai traditori che non possono aggredirli di fronte). L'ambiguità che era stata perfettamente assente dal Durruti in vita, esplode sul Durruti morto. Mentre prima nulla in lui e intorno a lui era ambiguo, ora tutto è ambiguo. Le interpretazioni diventano, improvvisamente, drammatiche, contraddittorie, innumerevoli: Durruti è stato ucciso da un tiratore franco fascista, Durruti è stato ucciso dai comunisti, Durruti è stato ucciso dai suoi stessi compagni anarchici, Durruti è stato ucciso da un colpo partito incidentalmente dal suo stesso fucile che egli portava a tracolla. E, all'interno di queste interpretazioni, c'è un'infinità di sfumature che ne modificano scandalosamente il senso.

Solo a questo punto veniamo così a sapere come Enzensberger vede Durruti, al di fuori della severa serie di informazioni oggettive che egli ci dà. Diversamente dagli eroi epici, che sono integri in vita, finché il «traditore» li colpisce alle spalle, eternando ed esaltando la loro integrità dopo la morte, Durruti è un eroe integro in vita, ma, dopo che viene

colpito alle spalle e muore, entra nel regno dell'ambiguità. La visione poetica che Enzensberger ha di Durruti è la chiave di questo libro politico: e coincide molto probabilmente con la realtà.

25 novembre 1973

[Alcuni classici]

Ho riletto in questi giorni, scelti da una bella collezione economica, *Le anime morte* di Gogol, *Romanzi e racconti* di Puskin, *Eugénie Grandet* di Balzac, e *Madame Bovary* di Flaubert.

Madame Bovary esce nel 1856 (dopo cinque anni di lavoro). Più di un secolo fa. Eppure possiamo continuare a occuparci di questo libro come se si trattasse di un problema attuale. La domanda che esso ci pone è una domanda elementare: «Su che cosa si fonda il diritto di un narratore di raccontare letterariamente una storia?» Sembrerebbe di poter rispondere, per quanto riguarda Flaubert: «Perché degli altri l'hanno già fatto». *Madame Bovary* non è inventato: non ha certo l'aria del primo romanzo della storia. In questa mia recente rilettura, non sono riuscito a finirlo, perché esso mi pareva «rifatto», e - incredibile a dirsi - non «rifatto» nel 1856, come geniale calco o mimesi di una narrativa irripetibile, ma «rifatto» molto più tardi, dopo Proust, dopo Joyce, in una specie di restaurazione moderna, che vedesse il 1856, circa, come un'epoca «in costume».

Il matrimonio di Charles-Denis-Bartholome Bovary con la signorina Emma Ber taux sembra una grande e bella sequenza di un film americano, magari di Ford. Mentre la prima apparizione «reale» di Emma in quanto presenza fisica è il dettaglio (le mani «non abbastanza candide, piuttosto secche alle falangi») di un film un po' meno oggettivo, vagamente intellettualistico (un film francese del '40): non però privo di poesia. Ha ragione Moravia che - anche lui in una recente rilettura — trova Emma «scollata», fatta di tanti pezzi e sostanzialmente rimossa. Sapeva o non sapeva Flaubert ciò che di lui sa Jakobson? Sapeva del «livello stilistico d'una serietà oggettiva, da cui parlano le cose stesse»? Sapeva del processo di «autocostituzione» della propria lingua (in *Madame Bovary*)?

Certo, a suo modo, doveva avere coscienza del suo lavoro, anzi, del suo progetto, e proprio nei termini in cui possiamo ragionarci noi, compresi ancora, tutto sommato, nella sua epoca. Eppure in *Madame Bovary*, rispetto al progetto della serietà oggettiva linguisticamente autocostruitasi (con la doppia conseguenza di dare diritto all'autore di raccontare e, insieme, di farlo scomparire come persona), c'è un grave errore, che sta lì, inesplicabile, ingiustificabile, imbarazzante, in prima pagina. *Madame Bovary* comincia autobiograficamente! L'autore, lui, è il testimone oculare della realtà fisica di Charles Bovary : e proprio nel momento in cui questi «appare» — cosa che avviene nell'aula della scuola di un collegio, in cui è il protagonista stesso a pronunciare il proprio nome: «Charbovari».

L'autore è dunque lì, coi suoi compagni: un manipolo di coppie di occhi che guardano e osservano crudelmente. Così il romanzo comincia con una prima persona plurale comprendente l'«io» narrante: «Eravamo...» Di colpo, però, questo plurale simpatetico, e di conseguenza l'io narrante, scomparirà alla terza pagina per non ricomparire mai più. Che bisogno ce n'era?

Leggendo *Madame Bovary* non si saprà infatti più niente del suo autore, non solo perché non vi si fa notare, sia pure solo tecnicamente, nella sua pura e semplice qualità di narrante, ma perché, attraverso la sua opera oggettiva, e volutamente tale, egli non ci dà alcuna informazione nemmeno implicita e indiretta di sé. Se non conoscessimo Flaubert in altri modi — cioè attraverso altri suoi scritti e le testimonianze del tempo — non sapremmo assolutamente chi fosse quest'uomo che sa tutto di Charles Bovary e di sua moglie. Non risulterebbe di lui alcun tratto caratteriale e culturale sia pur minimo, sia pur confuso. Di lui sapremmo solo, insomma, la sua «teoria della letteratura».

Anche di Balzac, attraverso *Eugénie Grandet* (1833) non veniamo a sapere, direttamente, niente, se non come egli pensava che si dovesse scrivere un romanzo. Ma è appunto questo, nel suo caso, che ci fa sapere qualcosa, indirettamente, di lui. C'è quindi una differenza sostanziale tra la «teoria della letteratura» di Flaubert (che implicava la scomparsa totale del narratore, anche come «temperamento») e la «teoria della

letteratura» di Balzac (che invece non impediva all'autore di straripare nelle sue pagine, non certo nate da se stesse, ma dal suo pugno, e quindi dalle tempeste del suo carattere). Il modello del naturalismo (come in teoria non è avvenuto, ma è avvenuto in pratica) non poteva che essere *Madame Bovary*, che era già, diciamo così, un modello applicato a se stesso, e quindi poteva essere ripetuto. Al contrario *Eugénie Grandet* (tradotta in russo con entusiasmo dal Dostoevskij giovane) non poteva assolutamente divenire un modello (ma, se mai, un paradigma). Si può imitare un romanzo «dominato» dall'autore (assente) non un romanzo che domina l'autore, presente con tutta la sua passione inventrice. (Sainte-Beuve diceva negativamente che Balzac era «in preda alla sua opera»). Scritto più di vent'anni prima di *Madame Bovary*, *Eugénie Grandet* è infinitamente più moderno: non solo nel senso che dà a questa parola la critica marxista (Lukacs), cioè nel senso che lo sguardo gettato sulla società da Balzac ne coglie gli aspetti politici e sociali più veri e rivoluzionari (all'interno della borghesia capitalistica), ma anche nel senso che esso si presenta come una « liberazione » dalle regole istituite da un ipotetico *Madame Bovary* precedente. E si tratta di una liberazione esaltante, piena di sproporzioni, di errori, di invenzioni imprevedute e ispirate. Benché anche Balzac veda già i suoi personaggi provinciali quasi «in costume», non c'è una scena in *Eugénie Grandet* che sia manipolata, eseguita; ogni scena è poetica, ha l'arbitrarietà della vita che tende a fissarsi in qualche ricordo o in qualche sogno.

Il negro di Pietro il Grande di Puskin è del 1827. Puskin non aveva una tradizione nazionale alle spalle. È stato materialmente costretto a inventare una lingua russa per i propri romanzi. In una fantomatica storia delle forme, egli aveva come precedenti i romanzi occidentali, e specialmente francesi: precedenti con cui si era messo in rapporto polemico (press'a poco come, appunto, in casa sua, Balzac). Per ragioni oggettivamente storiche, però, Puskin, benché nella invenzione delle forme fosse moderno come, e forse più di Balzac, era caratterialmente più arcaico (un nobile della Russia zarista!), e se a qualcuno dovessi paragonarlo, non troverei che, alcuni decenni prima, Mozart.

Essendo soprattutto poeta in versi - a differenza di Balzac e

di Flaubert di cui è inconcepibile che sapessero fare una rima - Puskin è del tutto scoperto, come uomo e come inventore di forme, nei suoi romanzi: essi sembrano essere una diretta emanazione materiale di lui. La sua tragica festosità, la sua funebre leggerezza (per l'appunto mozartiana) ne sono il tessuto connettivo (criticamente, s'intende, ineffabile). La «teoria della letteratura» in Puskin, appare, alla lettera, elementare e labile: era già molto che egli fosse in polemica eternamente giovanile con la narrativa tradizionale e di successo (sia quella occidentalizzante in Russia che quella proprio occidentale). Egli inventava il racconto scrivendolo, in una sorta di vitalismo empirico adorabile. De *Il negro di Pietro il Grande* si può dire che è sublime come si dice delle opere di Mozart. È concepito come un poema, a grandi strofe irregolari, molto irregolari. I banchetti e le feste sono i più belli della storia di ogni letteratura. La figura di Pietro il Grande chiamato, con strabiliante confidenza, Pietro, sembra la figura di un romanzo ateniese dei tempi di Platone. Mirabile è la dislocazione finale del racconto, nella cameretta del prigioniero svedese che suona il flauto e poi comincia a spogliarsi per andarsene a letto, lui, grigia figura di secondo piano, lasciando così sospesa la storia dei protagonisti, incluso lo Zar, o forse concentrandola nella propria enigmatica quotidianità dal senso irrilevante eppure infinitamente irrisolto.

Tutti sanno che, protagonista de *Le anime morte* (1842) è il truffatore Cicikov: e proprio protagonista per definizione, protagonista se mai ve ne fu: protagonista, insomma alla stregua di un Don Chisciotte, di cui è così degno, da non trovarne forse un altro altrettanto degno in tutta la narrativa borghese europea. Eppure io oserei avanzare la candidatura a protagonista de *Le anime morte* di un altro personaggio: cioè né più né meno che Gogol' stesso. Egli infatti non è il suo romanzo, o meglio - come dice Jung citato da Pound - egli non è lo « strumento del proprio lavoro», incapace dunque di autodefinirsi* No. La «teoria della letteratura» di Gogol' presuppone un autore che strumentalizza il proprio lavoro (e nella fattispecie il romanzo), per dire qualcos'altro in più rispetto a ciò che diviene oggettivo nel romanzo stesso. Mai, in nessun luogo del libro, in nessun momento, dimentichiamo che

Gogol' lo sta scrivendo. Egli, contemporaneamente, crea uno tra i più oggettivi mondi romanzeschi - tanto più oggettivo quanto più visionario ; perché il sogno non consente alternative - e dice come, quando e perché egli fa questo. L'« io » che narra è personaggio del proprio racconto perché è l'inventore della « teoria della letteratura » che ne presiede l'invenzione e la forma, e quindi è costretto continuamente ad applicarla, pagina per pagina, parola per parola. Pur non essendo fisicamente presente nel racconto, il suo rapporto con esso è simile a quello dantesco. Come Dante è un personaggio della *Commedia*, così Gogol' è un personaggio delle divine *Anime morte*. Gli interventi diretti — cioè il continuo commercio col lettore e le apostrofi — hanno lo stesso carattere. Sia Dante che Gogol' pongono la maggior cura nel non far mai dimenticare al lettore che egli sta leggendo un'opera letteraria scritta. Non gli creano mai, neppure per un momento, l'illusione che si tratti di qualcosa che sia la vita stessa, miracolosamente riassunta. Mai per un momento vanno dimenticate le regole del gioco.

Ma mentre in Dante la violenza della sua presenza in quanto autore-personaggio è presupposta dalla funzionalità di tutto, cioè dal dominio, esplicito e quasi ostentato, che egli ha sulla propria materia («macro» per questo), in Gogol' succede il contrario: la violenza della propria presenza di autore-personaggio nel libro è presupposta dalle continue violazioni della funzionalità: egli è il padrone, ed è libero di fare tutto quello che vuole. Per esempio, eludere le norme da lui stesso istituite. Naturalmente il modo più clamoroso con cui Gogol' ottiene questo è l'« excursus », la divagazione infinita: ma quello più probante e perentorio è l'arbitrarietà. Proprio nella prima pagina (l'arrivo della carrozzella di Cicikov, con Cicikov sopra «non bello ma neppure brutto d'aspetto, né troppo grasso né troppo magro; non si poteva dire che fosse vecchio ma nemmeno che fosse troppo giovane»; e il commento metafisicamente comico dei soli due contadini che l'osservano) abbiamo il seguente passo: «Poi ancora, quando la carrozzella stava avvicinandosi all'albergo, incrociò un giovanotto in pantaloni bianchi di tela felpata, molto stretti e corti, con una marsina che voleva essere alla moda, sotto la quale si vedeva lo sparato della camicia chiuso da uno spillo di Tula ornato di

una pistola di bronzo. Il giovanotto si voltò indietro, trattenne con le mani il berretto che per poco il vento non gli faceva volar via e proseguì per la sua strada».

Se la descrizione, attraverso negazioni, di Cicikov, e le battute dei due contadini piene di un buon senso che non crede più neanche in se stesso, stanno a significare, come dice Belyj, che «l'oggetto della narrazione è un luogo vuoto e comune su cui è tratteggiata una finzione di questo tipo: non più un'unità, non meno di uno zero» - cioè la perfetta mediocrità fra il tutto e il nulla del mondo che Gogol' si accinge a rappresentare — che cosa sta a significare, a sua volta, il giovanotto, dai pantaloni bianchi di tela felpata, ecc. così minuziosamente descritto? Egli non compare mai più nel romanzo, e di nessuna sparizione si può dire che è più definitiva della sua: egli non ha legami di sorta con nulla, non è in funzione di nulla. È, appunto, puramente arbitrario. Dunque altro significato la descrizione della sua figura non può avere che quello di dimostrare che Gogol' in quel momento sta scrivendo.

9 dicembre 1973

[Fenoglio]

Stilo queste poche pagine di prefazione a Fenoglio talmente al di fuori da ogni finalità celebrativa, e così lontano da considerarlo un valore costitutivo, che indubbiamente alla fine il lettore si sentirà interrogato piuttosto che introdotto.

Ho riletto Fenoglio dopo molti anni (il caso ingeneroso vuole che negli stessi giorni rileggersi Gogol', Puskin, Balzac e Comisso): mentre ho letto per la prima volta *Il partigiano Johnny* che avevo trascurato all'uscita.

Ho trovato subito, fin dalle prime righe, la pagina di Fenoglio difficilissima, quasi incomprensibile. Per capirne il senso letterale, dovevo rileggere qualche frase due o tre volte. Il dovere mi teneva attaccato alla pagina - aggredita del resto con tanta simpatetica apprensione — ma in realtà mi sentivo irrimediabilmente respinto dal suo enigmatico grigiore. Non ho mai nutrito alcun particolare interesse verso le Langhe in quanto tali, per la verità; e la mia avversione a Pavese, non è, per gli addetti ai lavori, un mistero. Il dovere di occuparmi di quei paesi, di quelle cittadine e di quelle campagne, cercando di decifrare quella prosa così grigia ma insieme così oracolare, che le esprimeva, mi è parsa subito una fatica quasi insormontabile. Mi sono ripreso trasformando la mia domanda di lettore da «cosa scrive Fenoglio?» in «come scrive Fenoglio?» Da quel momento ho potuto continuare a leggere.

Come scrive Fenoglio?

Ecco qua alcuni esempi.

Dal racconto *Superino*: «Sebbene l'amicizia non sia mai stata il mio forte, nella seconda estate che passai a San Benedetto mi legai a Superino. Era figlio di Filippo e Teresa e abitavano in una casetta semi vuota dirimpetto alla canonica, sullo sperone che dirupa sul mulino di Belbo».

Note: Può l'amicizia essere un forte? L'allocuzione «essere il forte» si usa a proposito di fatti e qualità specifici. Si potrebbe

per esempio dire: «Sebbene l'amicizia per gli animali non sia mai stata il mio forte », o anche addirittura: «Il provare amicizia per qualcuno non è mai stato il mio forte», ma dire «L'amicizia non è mai stata il mio forte» è pesantemente inesatto e perciò oscuro: tanto più che il sostantivo astratto «amicizia» può indicare sia l'amicizia che si prova per gli altri, sia l'amicizia che gli altri provano per noi. Quale di queste due amicizie non è mai stato il forte del narratore?

Seguono due passati remoti (d'uso solo letterario), uniti in rima involontaria e cacofonica («nella seconda estate che *passai* a San Benedetto mi *legai* a Superino»). Indi la frase: «Era figlio di Filippo e di Teresa e abitavano...», dove il soggetto prima è «egli», poi, nella coordinata, diventa improvvisamente «essi».

Il luogo dove Superino e i genitori abitavano consiste in un'accumulazione di dati: in una *casetta*, dirimpetto alla *canonica*, sullo *sperone* che dirupa sul *mulino*. Non *si vede nulla*, perché la confusione è aumentata dal fatto che la casetta è *semivuota*, e lo sperone *dirupa* (verbo puramente letterario e poetico in una frasetta la cui brachilogia è somma), e poi ancora dal susseguirsi di due preposizioni articolate identiche: «*sullo* sperone che dirupa *sul* mulino...»

Da *Ferragosto*: «Finalmente la corriera per Rodello. Era una corriera delle prime, tutta spigoli e con la portiera sul didietro, e l'autista era poco meglio d'un carrettiere. Con Toni si conoscevano perché si parlarono da mezzi amici, mentre quello da sulla predella forava i biglietti».

Oscurità profonda. Il «Rodello» ci porta in un altrove dove tutto poi per noi è buio. Cosa succede in quella corriera, che, con tanta imprecisione è «una delle prime», e ha un «didiietro» anziché una parte posteriore? C'è un autista (che, come deve presumibilmente parer naturale in quel Rodello, è «poco meglio di un carrettiere»): ma tale autista non si presenta grammaticalmente né come un pezzo della corriera né come un essere vivente. Stando all'analisi grammaticale, infatti, egli è visto come un accessorio della corriera : « Era una corriera delle prime, tutta spigoli e con la portiera sul didietro, e l'autista era poco meglio di un carrettiere»: dove per la verità - perché l'autista potesse essere definitivamente considerato, con tetro umorismo, un elemento della corriera — avrebbe dovuto essere scritto: «e *con* l'autista *che* era poco meglio di un

carrettiere...»; tuttavia il fatto che egli si distingua, in qualità di essere vivente, dalla corriera è reso oscuro dal fatto che la congiunzione «e» lo omologhi alla «portiera sul didietro»: «e con la portiera sul didietro, e l'autista...» (il polisindeto impone una funzione sostantivale all'intera frase che segue).

Ma l'oscurità veramente indecifrabile si trova nella frase seguente. Questa frase non ha soggetto: si capirà poi nel seguente capoverso che si tratta di una donna, ma, per il momento, non si può assolutamente che considerare come soggetto implicito l'ultimo - e unico — personaggio nominato, cioè l'autista-carrettiere. «Con Toni si conoscevano perché si parlarono da mezzi amici...» Chi può, umanamente, non pensare che a parlare fossero l'autista e questo Toni? All'interno di questa oscurità, ci sono altre tre imprecisioni che l'aumentano: l'allocuzione «con Toni si conoscevano», l'allocuzione «mezzi amici», e la funzione del «perché» («si conoscevano *perché* si parlarono da mezzi amici»), di cui è incerto se esprime causalità o effetto. La confusione è resa infine totale dalla frase introdotta da quel «mentre» («*mentre* quello da sulla predella forava i biglietti»): è un «mentre» avversativo o temporale? In tutti e due i casi, il lettore resta interdetto, appunto perché è convinto che a «conoscersi con Toni» e a parlargli da «mezzo amico» sia l'autista (improvvisamente, ora, sotto la veste del fattorino: aveva ambedue le mansioni?): e invece, inopinatamente, eccolo là, separato, che fora i biglietti «da sulla predella», in silenzio. Solo al capoverso, ripeto, veniamo a sapere che lì dentro c'era anche una donna, ed era lei il soggetto della precedente frase. Resta sempre però il dubbio: che biglietti forava « da sulla predella » quell'autista che forse era anche un fattorino, se i due, la donna e Toni, erano gli *unici* passeggeri, e se ne stavano già all'interno della corriera a parlare tra loro?

La domanda che io pongo al lettore è la seguente: le imprecisioni, le inesattezze, le oscurità, le sciattezze grammaticali e lessicali usate da Fenoglio in questi racconti, sono *anacoluti*? Nel caso che il lettore tendesse a rispondere positivamente, dovrei però aggiungere una domanda suppletiva: se Fenoglio fa un così abbondante uso di anacoluti, è evidente che non parla in prima persona, ma il suo parlare è mimetico, e mimetico della lingua degli abitanti di Rodello e

dintorni: ma una mimesi linguistica, o discorso libero indiretto, può consistere solo in una serie di anacoluti?

Qual è la ragione per cui nella mimesi di Fenoglio non c'è traccia di dialetto, se non nella struttura della frase, mentre il lessico non può dirsi mai minimamente dialettale, ma semplicemente parlato? Allocuzioni come «conoscersi con qualcuno», «essere mezzi amici», «da sulla predella», fanno parte di un Brachitaliano interregionale. Dunque, Fenoglio ha forse «mimato» dei piemontesi come rappresentanti di un italiano piccolo-borghese parlato da contadini che l'hanno appreso attraverso alcuni suoi gerghi specialistici (linguaggio burocratico, linguaggio militare, linguaggio sportivo)?

Quando il racconto anziché essere il racconto di uno o due personaggi è un racconto corale ciò viene fuori con maggior chiarezza, perché oggetto della mimesi (se di mimesi si tratta! !) non è una persona ma un'intera comunità... Per esempio, le truppe partigiane delle Langhe, ne *I ventitré giorni della città di Alba*. Si legga: «E dopo un altro po' di bordello tanto per prorogare il pranzo ai partigiani, all'ora una pomeridiana la repubblica se ne andò, ma non così in fretta che una squadra partigiana non guadasse il fiume e arrivasse al sedere della retroguardia... La sirena suonò il finis». Oppure: «Si sentivano assai meglio che la notte, e tutti attenti e seri osservavano la traiettoria della loro mitragliera, le nuvolette delle mortaiate dei fascisti che mettevano un colpo sopra l'altro come tanti scalini per arrivare in cima alla collina dei Biancardi, e facevano congetture molto sensate» .

Questi personaggi che tutti insieme vengono chiamati «essi», nella infinita bassezza della loro elementarità linguistica, non respingono come estranee non solo parole del linguaggio militare, come «retroguardia», o «traiettoria», ma anche parole «elette» mutate dalla burocrazia clericale: «prorogare», «guadare», «l'ora una pomeridiana», «finis», «congetture». Il linguaggio da caserma è prevalente: «bordello», «sedere della retroguardia», «mortaiate», e infine, «repubblica», sineddoche e antonomasia («le truppe della repubblica di Salò»), secondo le vecchie abitudini del povero soldato. La mescolanza dei linguaggi è dovuta al fatto che nella terza persona plurale, grammaticalmente protagonista del racconto, son compresi, oltre ai poveri soldati, anche i sergenti

o i comandanti dalle più diverse provenienze (intellettuali o militari di carriera), tra cui Fenoglio, a cui è dovuta l'aura del racconto mitizzante — corretta però da quella certa neghittosità umoristica di chi non vuol accettare a nessun patto di essere coinvolto scopertamente in qualche commozione o sentimento troppo grande. A Fenoglio-partigiano, e quindi prima parlante e poi autore, sono dovute costruzioni sintattiche come: «La repubblica se ne andò *ma non così in fretta che* ecc. ecc.» e aggettivazioni come «tutti attenti e seri», riferite ai partigiani in quanto personaggi positivi. Che su tutta questa estrema elementarità di sentimenti e di lingua, giunga radente la luce dell'epos, non c'è dubbio: «C'era chi gli avrebbe scommesso contro, ma non ebbe il tempo perché, mentre ai campanili di Alba battevano le cinque, sul fiume scoppiò un rumore da non sapere se erano gli uomini a farlo o la terra o Dio, il rumore che comincia le battaglie, e dalla collina dei Biancardi...» Siamo all'incirca a Roncisvalle.

La nuova domanda che pongo al lettore è : l'anacoluto e la miseria linguistica estrema sono da Fenoglio messi in funzione di una idea mitica di un popolo i cui rappresentanti reali - i partigiani - altrimenti non possono esprimersi che attraverso la litote del silenzio e l'umile *ars rhetorica* dell'azione?

Se è così, l'antifascismo non risulta forse altrettanto ontologico che il fascismo, e il partigiano non si identifica col soldato tradizionale strappato alla follia di destra e restituito al buon senso dalla classe lavoratrice? Che significato ha una nuova ideologia se non è nominata — sia pure a causa di un testardo pudore — ed è degradata quindi alle sue pure espressioni esistenziali?

Il «Sig. Vittorini» (così lo chiamava Fenoglio nelle sue lettere a Calvino) trovava nella prosa di Fenoglio -specie ne *La paga del sabato*, facendoglielo distruggere, per salvarne solo alcuni brani sotto forma di racconti ricostruiti - «un che di ovvio». Ma non è di «ovvio» che si tratta (almeno secondo il «Sig. Pasolini»), bensì di povero, di povero, di povero: una povertà così estrema da cadere nel ridicolo e nel delirio, nel raptus e nell'annichilimento espressionistico. Filtro atroce dietro al quale la realtà appare come un Carnevale straccione, tanto più angoscioso in quanto oltre tutto decoroso. Si legga: «... solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece

un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rossonero dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite...»

Collegando Fenoglio, attraverso la città di Alba, comune luogo di nascita, a Roberto Longhi - come ricorda Contini in una *Cronologia* della vita di Longhi: «Da notare anche l'amicizia che egli avrebbe stretto con un giovane eccellente scrittore albese, precocemente scomparso (1922-63), Beppe Fenoglio» - Beppe Fenoglio sarà forse da ascrivere all'ammirevole ancorché marginale corporazione dei « Bamboccianti » meridionali, quelli studiati con amore da Longhi: lui, settentrionale, un tetro, diseredato, rigoroso stilista settentrionale, che non vuole osare nulla all'infuori dei segni della cerchia, affascinato dalla loro mitica miseria.

Dicembre 1973

[Campana e Pound]

Perché di un poeta come Dino Campana si è impadronita la destra letteraria? Intendo alludere, per esempio — sulla scorta di una recente riedizione popolare di tutta l'opera di Campana — a Enrico Falqui, curatore, peraltro diligente e nitido, dell'insieme, a Mario Luzi, prefatore del volume e di una sua sezione interna (il carteggio tra Campana e l'Aleramo), a Silvio Ramat e a Domenico De Robertis, chiosatori dei testi. Non si tratta di un'eccezione: tutta la bibliografia di Campana — dal 25 Dicembre del 1914 (Bino Binazzi) al 20 Marzo 1973 (Pietro Bianchi) - è dovuta a uomini della destra letteraria (e spesso anche politica). Vanno eccettuati pochissimi scrittori e critici «di sinistra» che, però, finora, ingenuamente, hanno sempre finito col fare il gioco di coloro che attraverso Campana volevano crearsi un alibi «progressista», quando non addirittura organizzarsi cinicamente un'apertura a sinistra. C'è qualcosa, in Campana, che giustifichi tutto questo?

Rileggendo oggi l'opera completa di Campana, la prima realtà che si fa largo nella nostra mente è la semplice realtà che questo pazzo, questo poeta selvaggio, era un uomo colto: non c'è una pagina, una riga, una parola della sua produzione che non abbia l'inconfondibile «suono» della cultura. Rozzamente colto, s'intende: ma sostanzialmente. Egli all'università di Bologna ha studiato chimica, intestardendosi a continuare degli studi che non erano per lui: quindi la sua cultura letteraria non era precisamente professionale: ma non era nemmeno quella degli autodidatti magari geniali. Voglio dire che il suo rapporto con la realtà, con la letteratura, e quello, metalinguistico, con la propria stessa opera, era sostanzialmente razionale. Particolarmente precisa era la sua cultura pittorica: gli apporti nella sua lingua del gusto cubista e di quello del futurismo figurativo sono impeccabili. Alcune sue brevi poesie-nature morte sono tra le più riuscite: e se sono

«à la manière de», lo sono con un gusto critico di alta qualità. Anche il fondo surrealistico della sua poesia in prosa è recuperato senza confusioni e velleitarismi: ma anzi, con calma straordinaria (*La notte* è forse la cosa più bella di Campana). Infine anche i giudizi critici, molto rari, peraltro, sui suoi contemporanei, e i commi a forma di «boutade» per un possibile manifesto della propria teoria letteraria (di moda in quegli anni), pur nella loro procurata follia «à épater le bourgeois», sono particolarmente limpidi, scattanti, felici.

Contemporaneamente, c'era la sua pazzia (quella che lo portava ai lunghi ricoveri in manicomio, e, insieme, ai viaggi da antico «biante» o «cerretano», oppure da «hippy» strepitosamente prefigurato, addirittura nella definizione principe : per due volte Campana infatti si autodescrive narcisisticamente come «cappellone», e «poveta cappellone»: con due «p», va bene, ma ciò non impedisce al lettore di rabbrivire). Sulla sua pazzia, i suoi esegeti e biografi hanno creduto bene di non dare alcuna informazione. Pietà? Discrezione? Perbenismo borghese? Timore di rovinare l'eventuale mistero e il sicuro spiritualismo attribuito, appunto, alla pazzia? Fatto sta che gli unici documenti sul proprio male sono gli stessi testi di Campana, e qualche testimonianza che solo l'acume diagnostico del lettore può assumere come rilevante: per esempio la testimonianza del padre che dice dei selvaggi scatti di odio del figlio adolescente verso la madre (quella povera Fanny Campana, maestra elementare, di cui leggiamo alcune lettere, molto carine ancorché quasi illetterate, nel carteggio Campana-Aleramo): e naturalmente tutte le testimonianze che parlano delle sue fughe: che si presentano quindi, abbastanza verosimilmente, come fughe dalla madre. Madre che poi sarà miticamente ritrovata nelle monumentali figure delle ruffiane più che delle puttane.

Non sapendo di che pazzia si tratta, non possiamo studiarne nei testi di Campana gli apporti afasici: le ossessive predilezioni linguistiche, e le eventuali esclusioni. D'altra parte, però, abbiamo visto che le sue scelte linguistiche avvengono sotto il segno del più sicuro gusto letterario. Spia di una forma afasica patologica potrebbe essere il suo «frammentismo»: ma no, ché era anche questo coincidente con uno dei canoni letterari più saldi e indiscussi dell'epoca.

D'altronde anche la sua retorica pre-fascista — il suo sentirsi «germanico» — o «germano», come lui dice — con la susseguente fobia razzistica verso la merì-dionalità italiana — faceva parte di quel particolare «reazionarismo» culturale del primo Novecento che non va preso alla lettera. L'atteggiamento di Campana era infatti reazionario, ma antinazionale: e dunque?

Malgrado la grande simpatia umana di Campana, e la complessità della sua figura culturale, giunti alla fine della lettura della sua opera, ci si sente delusi : sentiamo di esser venuti in possesso di un «palimpsest» (Pound), sostanzialmente inutilizzabile: esso ci gratifica, oltre che di pietà (e va bene) di qualcosa che resta irreparabilmente oggettivo. Il sapere di Campana non può venire assimilato. Addirittura, la lettura di Campana si trasforma in uno spettro di Campana stesso che guarda smarrito il suo lettore, non sapendo come farsi perdonare la povertà di quel sapere che ha ricavato dal proprio esistere, ma che è restato privato e non è servito neanche a lui. Restiamo così con questo sguardo afono addosso, che l'autore ci lancia più per chiederci aiuto dal fondo della sconclusionata sciattezza iterativa dell'insieme della sua opera, che per rimproverarci di attribuirgli un'impotenza che egli sa bene che è sua. E questa sua sostanziale innocuità di fronte al reale che è strumentalizzata dalla cultura di destra, la quale si è subito impadronita di lui. La follia della Destra è sempre stata formale e retorica: ecco dunque un folle «vero» che faceva al caso suo. Pur con tutta la cattolica cautela del caso, e la solita ipocrita pietà - di fronte all'impotenza di Campana a restituire la realtà che egli narcisisticamente aggrediva senza affatto credere ai risultati della sua aggressione - i letterati italiani tradizionali (nella fattispecie ermetici) hanno visto in lui l'espressione vivente — ma non letterariamente, socialmente e politicamente pericolosa — della propria aspirazione nietzschiana al superuomo interiore, spiritualista e delirante: deformando in questa direzione una poesia che invece è sostanzialmente realistica, anche se ispirata da un soffocante estetismo.

È tremendo che la follia, rendendo indifeso il folle, lo abbandoni all'abbraccio e alla protezione dei più furbi e dei più interessati. È questo anche il caso di Pound. È vero che le

affermazioni reazionarie di Pound vanno ben oltre a una dedica a «Guglielmo II imperatore dei Germani»; ma non sono certo meno inattendibili. Scheiwiller ha pubblicato pochi mesi fa i saggi economici di Pound «contro l'usura», i cui argomenti del resto ritornano e si ripetono ossessivamente in tutti i *Cantos*, argomenti che appunto non lasciano dubbio sullo stato di confusione dell'autore. L'ideologia reazionaria di Pound è dovuta al suo *back-ground* contadino, come del resto quella di Campana. Dietro a Campana c'era Marradi, la povera Romagna dei primi anni del Novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia: ma indubbiamente ciò che contava ancora, sopra ogni cosa, era l'universo del-l'«Eterno Ritorno» (si vedano in proposito i volumi della *Camicia Bruna* Mircea Eliade, peraltro altissimo storico delle religioni), a cui non si poteva sfuggire che attraverso la rottura dell'uovo (in che consisteva l'atto culminante del mistero orfico). Alle spalle di Pound c'era invece l'immensità degli Stati Uniti contadini, di cui non sappiamo nulla, se non delle situazioni e degli eventi grandiosi e confusi. Questo è certo, che gli immigrati in America erano sottoproletari contadini, latini o irlandesi, e che portavano quindi con sé i loro universi, così analoghi e così diversi tra loro, ma tutti ugualmente arcaici: mentre è da supporre che coltivare campi negli Stati Uniti, già un secolo fa, quando pressappoco aveva vent'anni il padre di Pound, doveva essere una faccenda molto diversa che coltivare campi in Calabria o nell'Eire. Ciò che in Pound, attraverso il padre e la mitica figura del nonno, è entrato di questo mondo contadino, lo veniamo a sapere attraverso la idealizzazione che Pound ha fatto della cultura cinese: la quale nasce appunto da quel mondo contadino arcaico da cui provengono i contadini moderni americani. Pound (come del resto Campana, malgrado il titolo del suo libro) non è affatto un poeta orfico. Egli ha voluto, fermamente e follemente voluto, restare dentro il mondo contadino: anzi, andare sempre più in dentro e più al centro. La sua ideologia non consiste in niente altro che nella venerazione dei valori del mondo contadino (rivelatigli in concreto attraverso la filosofia cinese, pragmatica e virtuosa). In questo senso io ritengo che si possano sottoscrivere, anche politicamente, tutti i versi conservatori di Pound dedicati ad esaltare (con nostalgia furente) le leggi del mondo contadino e

l'unità culturale del Signore e dei servi: «La parola paterna è compassione; | Filiale, devozione; | La fraterna, mutualità; | Del *tosatei* (giovincello) la parola è rispetto». E ancora: «Al Sovrano piace l'arare, dall'alfa, | L'imperatrice cura gli alberi con venerazione, | né scansan le calde fatiche...» E ancora: «Arando s'adora» («There is worship in plowing»).

La critica ha cercato di dare una fisionomia unitaria al coacervo dei *Cantos*, attribuendo loro una « trama » un po' come all'*Ulysses* di Joyce, anche se restata allo stato di frammento, eternamente interrotta da excursus, parentesi e deviazioni sproporzionate - che hanno finito col far perdere completamente di vista la sua eventuale unità. Tuttavia non c'è dubbio che nei *Cantos* una trama c'è, anche se non è da ricercarsi nella successività, ma piuttosto nella profondità del materiale scritto: come Pound stesso dice («Il nesso quindi c'è | anche se le mie note non fanno senso»), il «nesso» dei *Cantos* consiste in una «marcia» all'indietro nel cuore del mondo contadino (di cui è simbolo l'antica Cina), dove i governi divengono sempre più tirannici e più illuminati; il mondo sempre più pratico e idealista; e: «Filialità, fraternità: sono la radice, | I talenti sono rami. | Terminologia il primo strumento, | litro e staio. | Dopodiché: 9 arti! | I Classici, | la storia retta, | candida totalmente».

Anche alla fine della lettura dei *Cantos* ci si sente vuoti e come delusi. Il loro sapere è troppo particolare e tragicamente privato per poter veramente ampliare il nostro patrimonio conoscitivo. Dietro di noi c'è un uomo (che non ci guarda nemmeno) la cui esperienza è stata depauperata da una specie di incapacità — organica, mentale - a scorrere con, sia pur disperata, pienezza. Pound lo sa bene; e nel Canto CXVI, come in una specie di testamento, lo dice: «Carità talvolta io l'ebbi, | non riesco a farla fluire...»

Tuttavia se l'opera di Pound non ci comunica un sapere, in qualche modo utilizzabile, a causa della sua «devianza», ci comunica, in compenso, l'esperienza pura del delirio. Nessuna lettura al mondo è così inebriante come la lettura di Pound. Leggere il Canto LXXVI fa l'effetto che suppongo debba fare la più potente e meravigliosa delle droghe. Pound non è potuto divenire mai, esplicitamente, appannaggio delle Destre: la sua altissima cultura, anche se, americanamente, un po' elementare

(quando nei primi anni del secolo egli sbarcò in Europa, si considerava un «barbaro») l'ha preservato da una strumentalizzazione sfacciata: il serpentaccio fascista non ha potuto ingoiare questo spropositato agnello pasquale. Tuttavia le cure fasciste hanno sempre circondato, impalpabili, la persona di Pound, e ora ne circondano la memoria. Deputata a questo è, prima di ogni altro, sua figlia Mary de Rachewiltz. Non si potrà mai deplorare abbastanza questa circostanza. Mary de Rachewiltz - educata in Alto Adige da una balia, secondo i dettami di un moralismo paesano che non poteva che essere deleterio per una borghese frustrata dalla sua illegittimità — formatasi negli ultimi anni dell'Italia fascista — crocerossina in un ospedale nazista fino agli ultimi giorni di guerra — non solo gestisce e monopolizza protervamente, in qualità di, mediocre, traduttrice il capitale poetico paterno, ma, per di più, ha scritto un libro di testimonianze su di lui: non ricordo di aver mai letto un libro così ottuso e fazioso (malgrado la molta reticenza). Naturalmente ciò che poteva interessare in questo libro era proprio il rapporto tra Pound e il fascismo : ma Mary de Rachewiltz non solo non ha capito nulla di suo padre né del fascismo, ma non se ne è posta nemmeno il problema.

16 dicembre 1973

[I giovani che scrivono]

È un anno che tengo una rubrica settimanale di diligenti articoli letterari. Vorrei parlarne. Non farne un consuntivo (che è sempre sentimentale e moralistico), ma trarne alcune considerazioni: anzi, due considerazioni.

In un anno non ho parlato nemmeno una volta dell'opera prima di un giovane. Posso eccettuare Andrea Valcarengi (che ha scritto un ingenuo libro sulla propria esperienza contestataria) e l'équipe di Luigi Cancrini (che ha scritto un libro sulla tossicomania giovanile in Italia): ma si tratta di documenti o lavori sociologici, non di opere letterarie. Il più giovane letterato di cui ho scritto è il quasi trentenne Dario Bellezza: ma *Il carnefice* era il suo quarto libro (aveva già pubblicato un romanzo, *L'innocenza*, uno straordinario libro di versi, *Licenze e invettive* e un altro romanzo, assai bello, *Lettere ia Sodoma*). Ciò che mi chiedo è questo: son io che non amo occuparmi dei giovani o non ci sono giovani di cui vale la pena occuparsi? Ho dato una rapida occhiata all'enorme congerie di volumi che ho preso in considerazione in quest'annata di «diligenti articoli letterari», e mi sono reso conto, che non solo non sono usciti libri di giovani di cui valesse la pena occuparsi ma addirittura non sono usciti libri di giovani. L'elenco di opere pregevoli di trentenni, che potrei fare, è tutto qui: *Procida* di Franco Cordelli (Garzanti), *Cani sciolti* di Renzo Paris (Guaraldi), *Il supplente* di Fabrizio Puccinelli (F. M. Ricci), *Terrore piccolo borghese* di Anna Maria Guerrieri (F. M. Ricci). Quelle dei ventenni sono ancora più poche ed esili. Ciò mi ha allarmato. Non sono «pensoso» delle sorti della letteratura, mi nego a inchieste giornalistiche o a congressi che abbiano questo tema. Sono impaziente e sicuramente anche un po' «aristocratico» di fronte al problema della letteratura come problema sociale. Eppure nel momento in cui mi sono reso conto che quest'anno — e probabilmente in tutti questi ultimi

anni - non è uscita un'opera prima importante di un giovane, e che addirittura, i giovani in genere non scrivono più opere letterarie — ho provato un senso di panico, un'angoscia personale.

L'istinto consolatore mi ha poi fatto correre col pensiero a dei manoscritti di giovani che ho qui a casa mia: una sceneggiatura, di alto livello intellettuale, dovuta a Sandro Gennari, e un bellissimo romanzo neorepuscolare, atroce (*Un borghese piccolo piccolo*) di Vincenzo Cerami. Ho pensato inoltre a qualche gruppo di giovani che opera in provincia: per esempio, un gruppo di Cesenatico (che, ahimè, si è battezzato «Collettivo»), con una sua piccola rivista («Sul porto») in cui, con i resti desolanti del linguaggio e della passione sessantottesca, c'è un ritorno non nostalgico, ma corposo, e realmente culturale, ai poeti degli anni Cinquanta. Ma tutto ciò è molto poco.

Non voglio comunicare in proposito la mia ambascia, ma piuttosto la mia impotenza a spiegare il fenomeno. Il mio agnosticismo, nella fattispecie, si identifica con tre spiegazioni polemiche: 1) La neo-avanguardia del quinquennio 1963-68 ha bloccato i giovani, che, per moda, hanno fatto dell'antiletteratura prima di fare della letteratura: si sono cioè autocriticati (e molto severamente) su una cosa che non hanno fatto, e di conseguenza hanno criticato gli altri per una cosa che non conoscevano. A causa di una tensione morale da «Club dei suicidi», e di un principio inderogabile fondato sul nulla, hanno rifiutato di esprimersi: ma tutto questo senza alcuno spirito, cioè, per esempio, nel completo oblio di «dada»: e, in compenso, terroristicamente, con dietro delle miserabili ambizioni pratiche e arrivistiche. Questa formazione neo-avanguardistica dell'adolescenza ha impedito, e forse continua ancora a impedire, a molti giovani una vera e propria esperienza letteraria. Il loro è stato un apprendistato all'aridità e alla presunzione. E in pratica non hanno imparato a far nulla: ma senza nobiltà, però. Perché in tal caso, la mia critica sarebbe qualunquistica, e lo saprei. 2) Il '68 ha anch'esso, a sua volta, bloccato i giovani. L'intellettuale si doveva suicidare. La letteratura doveva avere una funzione ancillare e subalterna rispetto alla propaganda politica. Doveva essere strettamente utilitaristica, d'intervento. Chi non era d'accordo su questo *era*

un traditore. E su questi temi, come su tutti gli altri, si doveva essere estremisti: e non importa se estremisti come gli estremisti di un secolo fa, descritti comicamente da Dostoevskij, per esempio. Quale giovane poteva avere il coraggio di opporsi, a fortiori *da solo*, a una così enorme, trionfale, terroristica corrente d'opinione che vedeva riuniti migliaia e centinaia di migliaia di giovani di tutto il mondo? Si è fatta certo, durante il periodo sessantottesco, un po' di letteratura: ma ancora della letteratura neo-avanguardista. Mai confusione è stata più mostruosa e idiota. 3) Prima, dopo, al di sotto e al di sopra di tutto questo, c'è la cultura di massa e la civiltà dei consumi, che il Potere è andato macinando e preparando, nei primi anni Sessanta, passando ormai, oggi, su tutto come un rullo compressore. È questo Potere, che, in realtà, non sa più cosa farsene della Letteratura (che per lui è un residuo umanistico, come, in altro modo, la Chiesa, gli istituti morali tradizionali, con Patria e Famiglia, ecc.: insomma tutto il Passato). Di conseguenza, nell'irrisorio contesto letterario, l'avanguardia, prima, e poi su scala mondiale la Contestazione giovanile del '68, hanno in realtà fatto il gioco di questo Potere. I giovani che avessero una vocazione letteraria, sono stati scoraggiati, deviati, annullati - prima dall'apprendistato neo-avanguardistico e poi dalla Contestazione - proprio, si direbbe, perché al Potere era indifferente che ci fossero o no dei letterati. Anzi, se questi letterati avessero dovuto essere per caso anche degli scomodi intellettuali, era meglio che non ci fossero affatto (che, cioè, l'autocritica neo-avanguardistica fosse andata fino in fondo nel ridurli a degli impotenti; oppure che l'estremismo gauchis ta li avesse realmente convinti tutti a suicidarsi).

La seconda considerazione che vorrei fare a proposito del mio anno di critica militante è la seguente. Quasi nessuno dei libri di cui mi sono occupato con particolare impegno, attribuendogli un reale valore, è stato recensito col rispetto e l'entusiasmo che io pensavo si meritasse, nelle pagine letterarie dei giornali. Su questo punto sono meno agnostico, e penso che le mie spiegazioni non siano tendenziose. Per la critica sì, vale, alla lettera, tutto ciò che ho detto a proposito dei giovani letterati.

Non c'è dubbio: i critici hanno subito il ricatto del

terrorismo neo-avanguardistico, o passando direttamente nelle sue file, o accettandolo come un fenomeno importante e significativo (soprattutto i critici di sinistra); hanno subito ancor di più, dopo, il ricatto del terrorismo sessantottesco, e qui si son ridotti a tanti Pëtr Petròvic Lùzin (lo ricorda, forse, il lettore?), che in provincia aveva sentito parlare di circoli progressisti «straordinari e quasi mitici», i quali erano «potenti e onniscienti, che disprezzavano tutti e accusavano tutti», cosa da cui egli era «*atterrito*, come sono talvolta *atterriti* i bimbi», e perciò, giungendo a Pietroburgo, aveva deciso «a ogni buon conto di mettere le mani avanti e di entrare nelle grazie delle *giovani generazioni*», chiedendosi se magari «fosse stato possibile progredire nella carriera proprio per mezzo loro». E così aveva cominciato a leccare i piedi al «giovane estremista» Andrëj Semënovic Lebezjàtnikov: «un tipo cachettico e scrofoloso, di bassa statura, impiegato in un ufficio qualsiasi, straordinariamente biondo e con certe fedine a forma di cotoletta delle quali era molto fiero». (Dostoevskij ha pubblicato *Delitto e castigo* tra il 1865 e il 1867). Adesso poi, che il nuovo Potere di cui parlavo, ha pronunciato senza tante storie il suo «heri (1967) dicebam», passando poi alla stabilizzazione definitiva della civiltà dei consumi e della cultura di massa, ecco che i nostri critici, ancora burbanzosi per i loro trascorsi neo-avanguardistici e sessantot-teschi, sono nelle sue mani come burattini, senza nemmeno un po' di dignità. Le terze pagine di *tutti* i giornali sono il trionfo del qualunquismo: i libri di cui si parla sono scelti casualmente — come appunto dei prodotti — un po' secondo le regole del lancio industriale, un po' secondo le regole del sottogoverno. Affastellati tutti insieme, e scelti senza il minimo rigore, tutto interessa in essi fuori che il loro valore e la loro autenticità. Interessa ciò che essi socialmente rappresentano, ecco tutto. Di un libro si parla perché la moda, la casa editrice, il direttore del giornale, a comune posizione letteraria o ideologica (ma in un senso puramente pratico e personale), vogliono che se ne parli. Verso un libro non si sente più non solo amore (l'amore disinteressato per la poesia), ma neppure interesse culturale. E ciò non accade solo nei critici giovani o di mezza età, ma anche negli anziani e nei vecchi.

Non è tutta colpa loro: cioè non è solo moralistica la mia

accusa contro di loro. Infatti alle loro spalle si sta verificando non solo la dissoluzione del grande Dualismo (cultura di destra e cultura di sinistra, comunismo e cattolicesimo), ma la dissoluzione di una cultura e di un'epoca della storia (la cui ultima fase era stata caratterizzata da una sorta di egemonia marxista). Perduti i due poli di riferimento, che schematizzavano la critica, ma anche la obbligavano a compromettersi, a rendersi chiara, e, in qualche modo, appassionata e interessata ai valori autentici (che erano i soli che le servivano e avevano senso), sono successe la confusione e la frantumazione dovute alle esigenze di un mercato che, in questo campo, in Italia, è ancora arcaico malgrado il suo behaviorismo consumistico.

23 dicembre 1973

Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*

Un giovane uomo di ventitré anni - un bel ragazzo anche se così pallido e magro — è « traumatizzato » dall'amore della madre (e per ampliazione, della sorella). La situazione è, per noi, classica: si tratta di una passione infantile edipica. Egli è rimasto impietrito da quell'amore con tanta violenza provato e ricambiato, quasi come in una prova di laboratorio. Infatti le conseguenze sono quelle ben note: la sessuofobia, la freddezza sessuale e il sadismo. Egli sembra innamorarsi di una ragazza brutta, infelice, intelligente e malata. Che muore presto di tifo (si direbbe, come egli ha voluto). In questo amore non trova posto la sensualità. Egli prova altre attrazioni - che non divengono però mai sessuali - per due altre ragazze giovanissime: una adolescente ubriaca o drogata che se ne va per la strada (ed egli la protegge da un «pappagallo», chiedendo l'aiuto - il che è sintomatico — di un poliziotto) e poi, per un attimo, verso un'altra giovinetta mendicante (che perciò fa pena: e la pena è umiliante, può essere umiliante fino al sadismo). A questa situazione sessuale inconscia (il rapporto edipico con la madre, esteso alla sorella) si aggiungono altri elementi «oggettivi» e in gran parte consci. Il nostro ragazzo, infatti, orfano di padre, studia nella capitale: è mantenuto agli studi per mezzo della misera pensione di sua madre, e sua sorella è costretta a impiegarsi come istituttrice. Ciò ha creato degli obblighi al ragazzo verso la famiglia. Terribili obblighi di gratitudine e di amore, che vengono ad aggiungersi, appunto, alla violenza amorosa infantile e alla inconsapevole repressione della madre su di lui. Una madre buona, sì, buona, anzi angelica; borghese, ma dotata di tutte le qualità migliori della borghesia provinciale: di quello speciale idealismo, cioè, che non può fare del proprio figlio che un essere adorato e unico.

Il nostro eroe è così guidato dal suo inconscio, e si appresta,

come in un incubo kafkiano, a giocare il ruolo che gli è assegnato; ad esso non può sottrarsi, come un automa, ma può, su esso, cercare tuttavia delle giustificazioni pretestuali, dei (aberranti, come vedremo) fondamenti moralistici e teorici. Un giorno gli «viene un'idea» — proprio come se gli venisse dal di fuori, dall'alto — ed egli come in incubo, appunto, si chiede come mai gli sia venuta una simile idea «non sua»: non può sapere infatti che gli viene dal basso. E così si appresta a elaborarla, a impossessarsene (attraverso la teorizzazione).

Tale idea è di uccidere una vecchia usuraia, a cui ha dato in pegno degli oggetti (di famiglia). Resiste a lungo a tale «invito», ma alla fine, dopo un lungo cerimoniale, cede. Egli ammazza così la madre. La madre che lo ossessiona con gli obblighi, che gli crea degli impegni, che lo umilia con la sua ansiosa comprensione, che lo mette di fronte alla propria impotenza: e che comunque, ancora prima, aveva suscitato in lui un amore che, per essere orrendamente colpevole, si era - come vuole il meccanismo — trasformato in odio. Ma non avevamo detto che alla figura della madre egli aveva annesso anche la figura della sorella? Sì, e infatti ecco che, appena uccisa la vecchia usuraia, entra in casa la buona e mite sorella di questa. La porta era stata lasciata aperta (quasi apposta, perché lei potesse entrare). Inoltre, il nostro assassino sapeva che egli avrebbe potuto uccidere la usuraia fra le sette e le sette e mezza circa, appunto perché la sorella era fuori. Egli giunge invece sul luogo dell'assassinio in ritardo (per colpa - siamo sempre alla diagnosi da manuale! - di un assopimento protrattosi più a lungo del previsto). Egli insomma è andato in casa dell'usuraia in ritardo apposta per dar tempo alla sorella di ritornare. E così ammazza anche lei. Non solo dunque egli sopprime nelle due vecchie, la propria madre e la propria sorella, ma sopprime in esse quella «realtà doppia» che l'amore per la donna è per lui: da una parte la realtà repressiva, feroce, angosciata (l'usuraia) e dall'altra la realtà tenera, affettuosa, mite (la sorella dell'usuraia).

Nella sua teoria - di carattere nietzschiano - il nostro ragazzo considera il delitto un «delitto gratuito», fatto per dimostrare a se stesso, da una parte, di essere un uomo superiore (che non esita a delinquere pur di raggiungere il proprio scopo: arricchire per studiare, diventare uno

scienziato, un filosofo, un benefattore dell'umanità), dall'altra, di essere addirittura un «superuomo», al di là di ogni valore morale istituito. Insomma egli ondeggia fra il cinismo della «realpolitik» e la grandezza dell'azione pura. In tutti i casi è chiaro che siamo ancora nel laboratorio: egli ha infatti bisogno semplicemente di superare il proprio «complesso di inferiorità» derivante da tutte le circostanze che abbiamo visto.

Senonché — com'era fatale - dopo la sua spaventosa impresa, egli sarà costretto a parlare di «fallimento»: e si ritroverà di fronte alla propria «inferiorità» (che però a lui si manifesta solo come incapacità a nascondere le tracce del delitto, e soprattutto, come incapacità a resistere agli impulsi della morale comune che richiede il rimorso e la confessione della colpa).

In realtà il «fallimento» consiste in qualcos'altro. Consiste nel fatto che la liberazione dalla propria madre attraverso l'assassinio dell'usuraia «doppia» (buona e cattiva), è una liberazione simbolica. Nella realtà, eccola, la madre (con la sorella) che arriva in treno dalla profonda provincia. È una vera e propria resurrezione, la riapparizione di un fantasma. Il delitto è stato davvero «inutile»! La madre e la sorella portano innocenti con sé, non solo tutto l'orrendo fardello di amore infantile, ma, per di più, tutte le esigenze e gli obblighi di una vita da vivere, coi suoi problemi pratici e il suo spietato idealismo da non tradire.

La sorte del nostro assassino è dunque ancora interamente da decidere e da vivere. Tutto è da ricominciare da capo. Ma, ormai, il nostro eroe non può più farlo. La sua è ormai una vita che scorre per inerzia, ed egli percorre dunque tutte le tappe obbligate che usa percorrere - quasi secondo delle perfette norme fissate una volta per sempre - un colpevole che finirà per costituirsi, confessare ed espiare. Ormai, quelle che contano sono le vite degli altri, che si sviluppano intorno alla sua.

Durante la sua «via crucis» (non evangelica, perché egli, naturalmente, è ostacolato continuamente e fino in fondo dall'interpretazione «conscia» che egli dà ai fatti: la sua sfida moralistica al mondo e il suo fallito tentativo d'essere un uomo superiore) egli tuttavia su una vita, più che sulle altre, continua a influire, prima di diventare un «morto civile». Si

tratta della vita di una ragazza - un'adolescente come quelle intraviste e « rimosse » per la strada - in tutto e per tutto simile alla sorella dell'usuraia, e quindi alla madre «buona, mite, idealistica». L'identificazione di questa ragazza con la sorella dell'usuraia e con la madre dell'infanzia è perfetta: anche letteralmente. Il sentimento del nostro eroe verso questa ragazza dovrebbe essere d'amore (e infatti lo è): ma si tratta di un amore privo di un elemento essenziale, cioè il sesso. Il quale si manifesta (ancora e irrimediabilmente!) attraverso il sadismo. Il giovane infatti confessa a lei, per sadismo, la propria colpa: e continua del resto a tormentarla in tutti i modi. Essa oltre tutto è costretta dalla miseria, benché quasi una bambina, a fare la puttana. E ciò scatena ancor più la sessuofobia e il puritanesimo del nostro eroe che ignora perfettamente di avere un sesso. Naturalmente, non appena egli si accorge di provare un sentimento di amore verso di lei, lo *sente* subito come odio. E per contro, l'amore ingenuo, immenso e incondizionato di lei per lui, ricomincia a creargli quel sentimento quasi cosmico di insopportazione che gli aveva creato l'amore della madre. È inutile dire che egli, seviziando questa ragazzina, sevizia se stesso. Come già, ammazzando le due vecchie donne, aveva infierito su se stesso. Anche questo è da manuale. Non per niente poco prima di spaccare con la scure la povera, indifesa, tenera nuca della malvagia vecchia (la madre, invecchiando, diviene infantile), il nostro eroe aveva fatto un orribile sogno: dei giovinastri, nella sua cittadina di provincia, per dove egli camminava tenendo per mano il padre (!) ammazzano, seviziandola in modo atroce, una povera, magra cavallina (che egli alla fine, quando sarà finalmente morta, andrà a baciare disperatamente nel muso): ma il fatto rilevante è che, benché si tratti di una «cavallina», egli, parlandone col padre e con gli astanti, appunto perché infante, la chiama «cavallino». Dunque chi è stato torturato, seviziato, massacrato, ucciso: una cavallina o un cavallino?

Dopo la confessione del suo delitto e la sua condanna ai lavori forzati, il nostro eroe è seguito, come da una cagna fedele, dalla puttana che egli non ammette di amare, oppure manifesta il suo amore verso di lei attraverso la crudeltà. Niente di nuovo è successo nel profondo della sua personalità. Egli è rimasto la stessa creatura cristallizzata, mostruosa,

automatica - e, nel tempo stesso, il ragazzo buono e intelligente — che era prima del delitto. Niente si è sciolto in lui. I suoi compagni di pena odiano in lui questa fedeltà inderogabile al proprio essere, questo ascetismo della diversità ignota a se stessa. Finché la madre vera muore; muore di innocente dolore, tra deliri di bontà materna, che pur intuendo la verità non vuol ammetterla, ecc., ecc. Tale morte in principio non significa nulla. È una morte anagrafica. Eppure essa era indispensabile perché finalmente qualcosa si sciogliesse dentro il suo ostinato figlio. Ciò avviene di colpo e senza nessuna ragione.

Assomiglia un po' a quella che i cristiani chiamano « conversione » o i filosofi « Zen » « illuminazione » : cioè un mutamento radicale che si verifica in un momento qualunque o addirittura banale. Un dopopranzo, in una pausa di lavoro, sopra uno sterro, davanti a una grande pianura illuminata da un pallido e tiepido sole, dove, lontano, sono accampati dei nomadi, il nostro eroe sente di colpo di amare la ragazza che l'ha seguito: di amarla in modo completo, assoluto, così come non aveva potuto amare la madre da bambino. Era tanto semplice!

Non solo Dostoevskij ha prefigurato Nietzsche e tutta la cultura nietzschiana, non solo ha prefigurato Kafka, cioè almeno metà della letteratura del Novecento (basta infatti togliere la descrizione del delitto iniziale, e lasciare tutto il resto così com'è: e *Delitto e castigo* diventa un enorme e convulso *Processo*), ma addirittura ha prefigurato, precorso, *preteso* Freud. A meno che egli non sapesse già tutto ciò che Freud avrebbe scoperto. Questa mia non è che un'umile chiacchierata e un'analisi psicanalitica a braccio; ma potrei però dimostrare, in un saggio documentato, come in *Delitto e castigo* ci sia un numero impressionante di espressioni «esplicitamente» psicanalitiche. Ciò mi riempie di una sconfinata ammirazione, pari almeno a quella che sento per la impareggiabile « sceneggiatura » del romanzo.

4 gennaio 1974

Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*

Se penso alla piccola aula (con banchi molto alti e uno schermo dietro la cattedra) in cui nel 1938-39 (o nel 1939-1940?) ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce. E anche Longhi che veniva, e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l'irrealtà di un'apparizione. *Era*, infatti, un'apparizione. Non potevo credere che, prima e dopo aver parlato in quell'aula, egli avesse una vita privata, che ne garantisse la normale continuità. Nella mia immensa timidezza di diciassettenne (che dimostrava almeno tre anni di meno) non osavo nemmeno affrontare un tale problema. Non sapevo nulla di incarichi, di carriere, di interessi, di trasferimenti, di insegnamenti. Ciò che Longhi diceva era carismatico. Non vuol dire nulla che, per istinto, io fossi incuriosito in lui anche dall'uomo, che era un po' incuriosito di me, e che provassi della simpatia profonda (credo anche un po' ricambiata). Il rapporto era ontologico e negato assolutamente a ogni precisazione pratica. Forse anche per questo *tutto ciò* appartiene a un altro mondo. Solo in seguito ho tentato qualche ricostruzione: ma non è detto che abbia mai perso la mia timidezza fino al punto da far questo con reale senso pratico e con la reale capacità di rompere il diaframma idealistico che mi separava dal maestro. Dopo, si può dire che siamo diventati amici, anche se la frequentazione è stata sempre così rara. E anzi, solo dopo, Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione.

Che cosa faceva Longhi in quell'auletta appartata e quasi introvabile dell'università di via Zamboni? Della «storia dell'arte»? Il corso era quello memorabile sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*. Non oso qui entrare nel merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale

ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano - in quella continuità che è appunto tipica del cinema - si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma».

Gianfranco Contini — devo dire che è attraverso di lui, che Longhi mi si è rivelato il mio vero maestro? — ha raccolto ora in un volume di 1139 pagine stampate fitte, e che quindi normalmente sarebbero almeno il triplo, un'antologia degli scritti di Longhi, ivi inclusi i *miei Fatti di Masolino e Masaccio*, naturalmente; ne ha fatto la prefazione, arricchita da un compendio critico su Longhi (Cecchi, Contini stesso, De Robertis, Mengaldo), e da una magnifica *Nota bibliografica generale*. In una nazione civile questo dovrebbe essere l'avvenimento culturale dell'anno. Sì, ma l'Arte non è «controllo amministrativo della vita» (come suona la definizione canzonatoria affibbiata da Longhi ai «filistei» — nel 1913!)

Devo dire che, a prima vista - sfogliando il libro, osservando «com'era fatto» e leggendolo qua e là - trovavo da ridire sul lavoro di Contini proprio a proposito di ciò su cui egli aveva previsto che si sarebbe trovato da ridire. Cioè la mancanza delle riproduzioni dei quadri cui i saggi di Longhi si riferiscono; la successività non cronologica dei saggi (quello che ho citato, del '13, è uno degli ultimi) per cui il lettore è costretto a ricostruire molto faticosamente da sé ciò che più gli importa, cioè la storia dello stile di Longhi stesso; infine la struttura mentale che nasce da tale successività dei saggi, che è la struttura di una «storia dell'arte italiana» dal cui senso Longhi era profondamente (ma anche, bisogna dirlo,

ambiguamente) alieno: così che il lettore è costretto a seguire ciò che in fondo meno gli importa, appunto quella «storia dell'arte italiana».

Contini non ha difeso nella sua prefazione con la solita eleganza ipnotica e la solita sorridente infallibilità, il proprio operato; sicché è il lettore stesso a dover sbrigarsela col grande testo, affrontandolo praticamente senza alcun conforto, alcuna preparazione e alcun metodo. È un'avventura. La prima chiave di lettura è ovviamente quella di «Longhi prosatore», o meglio «Longhi prosatore grande almeno quanto Gadda». E infatti la prima continuità di questo testo è dovuta proprio ai pezzi dove la grandezza di Longhi prosatore si manifesta in tutta la sua riottosa ispirazione. Il canone primo di tale prosa è la reticenza. Non si dimentica mai, neanche per un istante, nel leggere Longhi prosatore, il Longhi critico, impegnato, sempre molto rischiosamente, in ipotesi, scoperte, riordinazioni, attribuzioni: il cui fondamento è *sempre* la lettura del quadro, *mai* la lettura di documenti che riguardano il quadro, e che quindi possono dare, del quadro, informazioni oggettive. Nell'Attribuire un quadro a un autore, o addirittura nel ricostruire l'intera personalità di un autore (come in uno strabiliante romanzo giallo), Longhi non è mai ricorso a dati esterni, filologici. Egli si è attenuto strettamente alla logica interna delle forme. Il rischio era dunque enorme, sempre. Di qui la cautela, e quindi l'ironia. Prodotto diretto, formale, nella prosa di Longhi, della sua reticenza (la cautela, appunto, più l'ironia, maieutica) è lo «scorcio». Tutte le descrizioni che Longhi fa dei quadri esaminati (e sono naturalmente i punti più alti della sua «prosa») sono fatte di scorcio. Anche il quadro più semplice, diretto, frontale, «tradotto» nella prosa di Longhi, è visto come obliquamente, da punti di vista inusitati e difficili.

A introdurre lo «scorcio» è linguisticamente un'ipotesi, o un'esortazione o una clausola finale (il c.d.d. del teorema, ma mai trionfalistico). Gettate là per caso, in fretta, in mera funzione di un'ipotesi, o a mera conclusione di un ragionamento, le descrizioni dei quadri (o, meglio, *della realtà* rappresentata da quei quadri) finiscono con l'essere di una esattezza lancinante, visionaria.

È proprio seguendo la vitale, esaltante, accanita, ossessa ricerca di Longhi — che consiste sostanzialmente nel far

coincidere la verità critica con i vari aspetti che la realtà doveva assumere nei pittori lungo i secoli - che, piano piano si rivela il senso riposto di questo libro. E a questo senso va predicata certo una continuità: che non è però, soltanto, la continuità della serie dei risultati spesso supremi dell'espressività (della «prosa»).

La continuità del senso di questo grande libro di saggi consiste, io credo, in una «storia delle forme». Storia, intendo, proprio come evoluzione, ma nel senso puramente critico, vitale, concreto della parola. Tale evoluzione si presenta lentissima: i suoi passaggi hanno un ritmo quasi al «rallentatore», per quanto il loro susseguirsi sia logico fino alla fatalità. Ma ammettiamo che tali forme in evoluzione — anziché essere intraviste attraverso gli acmi descrittivi del discorso di Longhi, che s'ingorga quasi proustianamente nella «ricerca» — ci si presentassero, materialmente, attraverso le diapositive che ho detto a proposito di quel mitico corso bolognese. E ammettiamo che il proiettore potesse imprimere al susseguirsi di tali diapositive il ritmo dell'accelerazione più buffa: ecco che il senso della «evoluzione» di quelle «forme» apparirebbe sinteticamente, quasi in una inarrestabile conseguenzialità meccanica.

Supponiamo poi che tali diapositive rappresentino, in dettaglio, la «forma» delle pieghe del manto della Vergine su un ginocchio o sul grembo; oppure la «forma» di un piccolo paesaggio del fondo; oppure ancora la «forma» del viso di un Santo o di un Devoto; e carichiamo nel proiettore, per prima, la diapositiva di una «forma» di Cimabue (o di Giotto «spazioso», o di Stefano fiorentino), e, per ultima, diciamo, una «forma» del Caravaggio. Facciamo in modo che la proiezione sia accelerata. Ed ecco, ecco, davanti ai nostri occhi, passare *l'Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, *eppure perfettamente escatologico*. Il Longhi ancora ingenuo della «Voce», scrivendo ad Alba (il 18 marzo 1913) aveva già intuito tutto: «Ogni volta che l'arte raggiunge una saturazione di staticità, di corporeità, s'aggiunge, o combinandosi o imponendosi, la ricerca del moto. Molto comprensivamente, questo rappresentano i Greci di fronte agli Egiziani, i Gotici ai Romani, l'architettura del Quattrocento all'antica, l'architettura Barocca a quella del

Rinascimento... E bene: il problema del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento. Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento... una tavola di pietra spessa e robusta s'incurva pressa da una forza gigante... Al cerchio, succede l'ellisse...»

Da allora in poi ad altro Longhi non ha accudito, in cuor suo, che a osservare tale «successione». Poiché si tratta di una successività disinteressata, assolutamente priva di utopie e di illusioni o terrorismi progressisti, e la finalità si autocostruisce e si autodefinisce, in sostanza, momento per momento, atto per atto, invenzione concreta per invenzione concreta, ecco che la critica di Longhi non può essere che di una estrema purezza, perfettamente contemplativa. Una sola, e irrelata, è l'illusione: quella della possibilità di esprimere indefinitamente la realtà, attraverso un seguito di drammatiche riscoperte (vedi il Caravaggio!): tutte le altre sono piccole illusioni storiche, più o meno servili, più o meno ipocrite. Le meravigliose capacità istrioniche di Longhi, le sue gioiellerie severe, non son nulla in confronto del suo lucido, umile ascetismo di osservatore del moto delle forme.

18 gennaio 1974

D'Annunzio vivente

Spesso si dice che l'unico giudizio critico possibile è un giudizio di valore espresso ingenuamente: un sì o un no, un bello o un brutto. In sostanza è così. Tutto il resto è pretestuale. Ma è in questa pretestualità che la saggistica trova la sua autonomia: si fa «genere letterario», inventa la sua gergalità, la sua funzione sociale.

Di solito la pretestualità della critica si presenta come necessaria — o almeno come nobile — quando il giudizio di valore è positivo (e meglio se è molto positivo). Allora i discorsi del critico hanno tutta l'aria di servire a qualcosa: esegesi o chiave interpretativa, collocazione storico-filologica, o addirittura aneddotica. Ma se il giudizio sull'opera è negativo, tutto ciò che la critica può dire, risulta irrimediabilmente falso, e i caratteri della sua pretestualità vengono fuori impietosamente.

In altre parole: la pretestualità della critica, se fondata su un giudizio positivo è un contenuto (valido come un altro) per una nuova opera, appunto critica: se invece la pretestualità della critica si fonda su un giudizio negativo, essa resta pretestualità e basta, e come tale umilia e degrada il critico.

Per quanto io cerchi di sforzare la mia memoria non mi riesce di ricordare nessun saggio critico di alto livello intellettuale, e anche letterario, che sia una «stroncatura» (a meno che non si tratti di un «pamphlet», che non è dunque un ragionamento critico).

Dico tutto questo perché il mio giudizio su D'Annunzio è un giudizio del tutto negativo: e, accingendomi a parlare di una, bizzarramente pregevole, antologia dannunziana, dovuta a un critico da presumersi non mestierante (il suo nome, Roberto Ducci, mi è nuovo), so che le mie pagine critiche avranno la debolezza degradante della pretestualità.

So anche tuttavia che tale pretestualità si maschera dei

caratteri della necessità secondo due grandi direttrici: la direttrice politico-ideologica e la direttrice moralistica. Cioè: il giudizio negativo di valore passa dal campo dell'estetica a quello dell'etica, e una «bruttezza» espressiva viene spiegata attraverso o una errata e riprovevole scelta politico-ideologica, oppure attraverso un'altrettanto errata e riprovevole condotta morale (spesso le due cose si fondono).

Insomma, potrei dire che il poeta D'Annunzio non mi piace perché egli ha fatto propria acriticamente e faziosamente la peggior «ideologia inconscia» del mondo borghese italiano della fine dell'Ottocento, giungendo poi a seguire l'evoluzione di tale ideologia — che inizialmente era quella del più ontologico dei privilegi, e quindi aristocratica - fino alla sua becera democratizzazione fascista, che di quei privilegi ha espresso una teppistica coscienza mascherata da sentimentalismo e retorica nei confronti di chi da tali privilegi era escluso.

Naturalmente non è detto ch'io non fossi in grado di rendere sottile questa schematizzazione, penetrando nei meandri stilistici come diretti risultati di tale stortura ideologica.

Oppure, potrei scegliere il secondo lemma, quello moralistico. Anche qui una psicologia contrassegnata da aridità, cinismo, superficialità, faciloneria, ipocrisia, prepotenza eccetera. Anche qui gli «stilemi» come specchi di tale psicologia. Anche qui la possibilità di sottilizzare all'infinito lo schema grossolano.

Non darò ascolto a tali sirene.

In tutta questa antologia che il Ducci ha curato con l'ironico rispetto dell'uomo di gusto per i valori costituiti (se ne potevano mettere insieme almeno tre di simili, senza che nulla cambiasse) c'è una sola poesia «bella»: *Le tristezze ignote* (1891), dal *Poema paradisiaco* (che probabilmente è la miglior raccolta di D'Annunzio, perché è l'unico caso in cui il suo manierismo ha qualche sottigliezza e qualche mistero). *Le tristezze ignote* (quattro strofe composte di nove settenari l'una) è l'unica poesia *interamente* bella di D'Annunzio. Ma la sua bellezza è però abbastanza modesta (cosa che rientra del resto nel canone «paradisiaco»). Potrei dire, è curioso, che essa è bella come una bella poesia media di Giorgio Caproni, del

quale si rinvencono qui certe impreviste prefigurazioni non dico del suo stile, ma di certi suoi manierismi. Per esempio le parentesi contenenti osservazioni futili, ma di una futilità ineffabilmente poetica: «Giungono a le finestre | (come tarde le barche!) | un odor di bitume, | un odore silvestre». E anche: «Gli infermi (inclinati il giorno), | pallidi sul guanciale, | ascoltano la piovra | battere dolcemente | l'orto de l'ospedale». Tali prefigurazioni stilistiche non sono propriamente quelle del Caproni ermetico, ma quelle della posizione bizzarra di Caproni all'interno dell'ermetismo; oppure dell'ultima, splendida sua stagione, ormai così struggentemente fuori da ogni storia. L'ermetismo è prefigurato da D'Annunzio altrove (per esempio in *Undulna*): ma si tratta sempre di una prefigurazione nominale, di comodo: di un blasone nobilitante, niente più. Più interessante è la prefigurazione dannunziana di Gozzano (sempre nel periodo del manierismo paradisiaco): però anche qui si tratta di un Gozzano frammentario, ridotto a lessico, oppure a metrica. Non c'è mai il «dantismo» di Gozzano: la sua folgorante narrativa veristica. Il dantismo di D'Annunzio è un calco ridicolo. Naturalmente oltre a *Le tristezze ignote* si possono reperire nel libro approntato all'uopo dal Ducci, altri pezzi «belli», ma si tratta di brevi frammenti, quasi sempre, poi, ridimensionati dal resto della poesia. Tali frammenti « belli » sono quelli in cui finalmente D'Annunzio riesce a fare un po' di fatica, un po' di sforzo, e ad abbandonarsi a un certo estro (non certo mai scandaloso, ma solo un po' più espressivo dell'espressività obbligata e precostituita dell'insieme): si veda la terza strofa di *Lungo l'Affrico*; qualche terzina del ridicolo testo dantesco de *La Canzone del Sacramento*; l'ultima mezza paginetta di una noterella del *Notturmo*, *Cavalli senza numero* ; le strofe dai colorismi che ricordano le aniline pre-formalistiche de *I ribelli*, in *Maia* (1902: ventanni dunque prima del formalismo); il verseggiare pregozzaniano, già accennato, de *La Passeggiata* (*Poema paradisiaco*, 1892); qualche strofa dell'*Invito alla fedeltà*, poesia gemella alla citata *Le tristezze ignote* (sempre del *Poema paradisiaco*); il pezzo - lancinante in quanto documento - di una fermata notturna del treno alla stazione di Ancona (da *Il venturiero senza ventura*), e infine la futile, manieristica, svenevolmente anaforica *Gli Indizii* (da *l'Alcyone*, anch'essa

interamente riuscita, ma a un livello però più basso de *Le tristezze ignote*). Il discorso sul D'Annunzio da salvare finirebbe qui, se, per opera dell'arbitraria ironia del Ducei, in questa antologia non venisse individuata e isolata, come un capitolo a sé, l'omosessualità dannunziana (tale capitolo si intitola, appunto dannunzianamente, *L'Ermafrodito*).

Nella piattezza e passività linguistica di cui dicevo, in tutte le pagine dannunziane il lettore indovina sempre dove l'autore vuole andare a parare: tutto è subito scontato. L'esaltazione è tutta pari, le superfici sono solo esterne, il possibile grafico è privo di punte, non c'è «suspense». La famosa abilità artigiana di D'Annunzio non consiste in realtà in nient'altro che nel saper creare oggetti in serie tutti uguali, tratti da un unico modello originario, inventato «in illo tempore», attraverso una esagitata mimesi carducciana. Sicché D'Annunzio non è *realmente* abile. L'abilità infatti consiste nell'elaborazione e in una lotta fitta e disperata con le varianti. D'Annunzio invece non elabora mai nulla (la sua è sempre una «prima stesura») e ignora il problema delle varianti come un problema indegno di un grande artefice, il quale è tenuto a fare subito tutto presto e bene. Se no che diavolo d'artefice sarebbe? Nelle poesie erotiche omosessuali il lettore invece, per prima e unica volta, si trova a non sapere dove D'Annunzio voglia andare a parare. C'è una certa misteriosa «suspense», vaghissima, dovuta a una volontà indefinibile. D'Annunzio stesso del resto lo sospetta, dicendo quanto mai alla superficie, in una poesia non per niente intitolata *L'ode del grappolo senza sorte* per pura sonorità: «... ben so che il raggio della mia pazzia I è nel profondo ».

Narcisista e sadico, D'Annunzio ha adempiuto a queste sue funzioni come un automa, attraverso i gesti, e attraverso una poesia puramente gestuale.

Dunque, *l'Ermafrodito*. Meglio sarebbe dire «travesti»: esemplare di cui la meridionale Roma della fine dell'Ottocento e del principio del Novecento non doveva scarseggiare. Del resto l'unico *Ermafrodito* (o, appunto, «travesti») è quello del coito orale descritto in *Invocazione*: negli altri casi si tratta di semplici fanciulli (virgiliani o alessandrini, comunque) sotto forma di pastorelli non del tutto irrealistici. L'Ermafroditismo aleggia come spiritualità «speciale», che non diversifica: le patenti di «superuomo» o di «uomo maledetto» confermano

l'appartenenza alla maggioranza come capo, come privilegiato: nient'altro. Una sola volta, nella marginalissima *Allegoria dell'Autunno* (1895) D'Annunzio ha una impreveduta impennata stilistica veramente alta: anomala nella sua carriera amanuense dedito a una interminabile e pedante copia di un suo libro ideale. Si tratta di una nota sul «Concerto» del Carpaccio. Qui no, non si può davvero parlare né di «Ermafrodito» né di pastorello arcadico. È proprio un ragazzetto vero, in carne e ossa, che oppone se stesso, con tutta la grazia e la violenza della sua età, ai due altri personaggi, uno vecchio e uno non più giovanissimo. Sono una trentina di righe: ma sarebbe troppo poco dire che esse sono le più belle di D'Annunzio, Bisogna dire che sono sublimi, e solo Sandro Penna ne ha scritte di uguali.

Io penso del resto che la sezione de *L'Ermafrodito* vada molto allargata, a comprendere molte altre pagine (di questa antologia e di tutta l'opera del D'Annunzio). La sua omoerotia inconscia (appunto perché tale) è il fondamento del suo fascismo. Naturalmente egli non sapeva di «amare» i robusti eroi mettiamo di *Maia*: tutt'al più si privilegiava di amare, come un grande greco, i giovinetti. Ma il suo disprezzo, il suo odio, il suo attaccamento morboso, ossesso, fastidioso, ampolloso e sciocco per le femmine, fa pensare che appunto gli eroi robusti e virili (come l' Uliaside, che era anche un ragazzo serio, un tecnico, per quanto modellato ellenicamente) fossero il suo ideale: un ideale naturalmente narcissico. E anche un poco necrofilo: forse, si tratta psicanaliticamente di una rimozione, ma spesso l'omoerotia si esercita su bellissimi (e realisticamente bellissimi) giovani morti - morti di una morte violenta. Nella sezione *L'Ermafrodito* c'è infatti una poesia (1902) spiritualmente omosessuale per un giovane morto : si tratta del monumento funebre di un « giovinetto fiorentino», a Pistoia, dalla cui effigie emana un sensuale «tremite leggero». Ma tale sensualità funebre si scatena in modo quasi imbarazzante, davanti a dei giovani morti veri. In *Notturmo* (1916) si tratta di un «marinaio di Ortona» morto tra le braccia di D'Annunzio: «Non è coperto se non dai brandelli della sua camicia rozza; e le pudende palesate, i segni del sesso, aumentano il ribrezzo e la miseria e l'innocenza e la compassione e il sentimento sacro della genitura che si

spezza». Dove il polisindeto impudicamente retorico dichiara che al D'Annunzio non importa proprio niente della «genitura che si spezza» (se mai gli importa, macabramente, la genitura): e più ancora gli importa, per un risvolto tipicamente narcissico, di essere assimilato dal ragazzo morente alla madre, proprio nel momento in cui egli stesso si assimila alla propria: «Mia madre per la mia bocca gli parla come gli parlava sua madre». Naturalmente questa doppia assimilazione del giovanetto alla madre, che protegge il rapporto omosessuale, passa come un coturnato «exploit» mammista. Non parliamo poi de *La decimazione* in cui D'Annunzio assiste alla fucilazione di un gruppo di ragazzi meridionali («Ce n'erano della Campania e della Puglia, di Calabria e di Sicilia; quasi tutti di bassa statura, scarni, bruni, adusti come i mietitori delle belle messi ov'erano nati») esattamente — malgrado l'esagitata «pietas» che non dimentica in un simile frangente, le « belle messi » — come Casanova aveva assistito, sodomizzando una signora, allo squartamento di un giovane ribelle. Siamo a *Il Libro Ascetico della Giovane Italia* (1922).

Eternamente sovraeccitato, in uno stato di esaltazione obbligata, D'Annunzio non ha saputo individuare che assai di rado i motivi che potevano eccitarlo ed esaltarlo realmente: strappandolo dunque alla eterna prima stesura di testi meccanicamente espressivi e obbligandolo a infrangere la propria istituzione linguistica così noiosamente scandalosa.

25 gennaio 1974

Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I: Dentro le mura*

I nomi; i cognomi; i toponimi; le sigle; le parole straniere (dancing, bridge); le date; le domande retoriche; le parentesi; le ipotesi; la sintassi ora terribilmente semplice («Riandando agli anni lontani della sua giovinezza, sempre, finché visse, Lida Mantovani ricordò con vivezza il momento del parto, e, ancor più, i giorni che l'avevano immediatamente preceduto») ora proustianamente a «cerchi concentrici» - ma sempre manieristica; il lessico inteso come semplice materiale, puro e inespressivo di per sé, e capace di espressività solo se «combinato»... tutto questo mi colpisce, non so se con piacere o con angoscia, davanti alle vecchie pagine di Bassani ora ripubblicate. Non amo il passato proprio perché è passato, e mi difendo da esso non pensandoci mai. L'indifferenza è una delle difese più sicure che la nostra coscienza erige contro gli eterni pericoli che la minacciano. Il momento in cui Bassani si è rivelato come un senso, un momento, un modo di essere della letteratura italiana, appartiene al mio passato personale. È rimosso, quindi. Ma questo *Dentro le mura* - prima puntata di un più vasto *Romanzo di Ferrara* — viene a sconvolgere ogni mia progettazione di tranquillità. Tutto ciò è legato a degli anni atroci che non voglio ricordare. Ogni parola e ogni pagina di questo *Dentro le mura ex Cinque storie ferraresi*, è come una «madeleine» il cui sapore mi prende alla gola, mi fa cadere in uno stato di dolore clinico. Inoltre, questo «primo Bassani» rimescola altri dolori, frustrazioni, rabbie, sentimenti di ingiustizie subite, di proteste impotenti di fronte alla fatale inclinazione verso il peggio del contesto culturale in cui un intellettuale opera, come in un lager pieno di compagni di sventura che lo odiano.

Nei primi anni Sessanta - quando già Bassani si era «rivelato» e si era stabilito come fenomeno e simbolo di un

modo di concepire la letteratura - c'è stato (parlo come si parla di ricordi personali) un momento in cui il moralismo comunista che si era disperso in una serie di approvazioni e disapprovazioni vagamente burocratiche — ma fondate su una effettiva egemonia culturale — subì una specie di crisi.

La crisi era certo dovuta alla crisi generale del Comunismo di quegli anni e il rilancio si impiantava su una sorta di riscoperta della vera ortodossia rivoluzionaria: del comunista perfetto e quindi dell'intellettuale impegnato perfetto. Poiché quelli — in attesa della nefasta discesa dei barbari di pezza della neo-avanguardia e dell'ancor più lontana esplosione del '68 - erano anni di vuoto, era naturale che chi si facesse portavoce di quel moralismo ortodosso e neoevangelico, ottenesse udienza e si istituisse come autorità. È stato il caso di Asor Rosa, che pur con una dialettica che ora appare fioca e un po' puerile, ha prefigurato tutto il successivo oltranzismo, da quello frigido e arrivistico della neo-avanguardia, a quello, spesso parafascista dei teorici letterari del Movimento Studentesco e dei gruppuscoli.

Le condanne «politiche» di Asor Rosa appaiono di una goffaggine e di una elementarità preistoriche, rispetto ai manierismi folli e ai mandarinismi del successivo oltranzismo (ora caduto di colpo, lasciando il mondo pieno di ex oltranzisti disoccupati, che popolano, chi ormai in doppiopetto, chi ancora in patetici giacconi contestatori, le redazioni dei giornali o gli staff delle case editrici — ridotti così a specie di ospizi). Bassani è stato uno degli scrittori più presi di mira da questo oltranzismo nato in quel momento di vuoto tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, all'interno di un Pci in crisi, e proseguito e sviluppatosi fino all'exasperazione nel pieno degli anni seguenti. Si è trattato (escludiamo pure Asor Rosa) di una rivolta contro la cultura nella sua accezione più elaborata ed estrema, rivolta che in realtà esprimeva il vecchio disprezzo piccolo-borghese per la cultura tout court.

La formazione umanistica e squisita di Bassani era un facile bersaglio. Egli ha resistito grazie alla sua fiducia in se stesso, divenuta fortissima, e magari eccessiva, a causa della sua iniziale debolezza. Superato con i fatti il terrore di non essere un vero, alto scrittore, Bassani ha trasformato quel terrore in una imperturbabile, provocatoria, tranquilla certezza. La sua

opera gli si è presentata per quello che è: un bene prezioso da salvare e da portare a termine. Non importa se forse tutto è finito. Una forza interiore storicamente inarrestabile spinge comunque ad adempiersi.

Durante la stesura di *Cinque storie ferraresi*, di cui ho seguito il venire alla luce, si può dire, pagina per pagina, ricordo che Bassani un giorno si è rivolto a me non so se per chiedermi un consiglio o se per darmi un'informazione a cui la forma titubante non toglieva (mi sembra di ricordare) una malcelata aria di vittoria. Questo è certo, la cosa emozionava molto Bassani, o, per dir meglio, lo esaltava. Si trattava infatti di una infrazione linguistica, che sovvertiva tutte le sue precedenti abitudini, e che quindi gli dava il piacere quasi sensuale, insieme dell'autodistruzione e della nascita di una nuova forma di cui innamorarsi. Il problema era questo: continuare a scrivere «F.» oppure scrivere chiaro e tondo «Ferrara»? Bassani fino a quel punto — i primi anni Cinquanta — aveva sempre scritto «F.». Ferrara non andava nominata. Doveva restare, da una parte, nell'oscurità, dall'altra doveva ambire all'universalità. Ciò era garantito dall'uso misterioso e gloriosamente convenzionale della sola iniziale. Ora, di colpo, questo piccolo vezzo stilistico (che riassumeva tutta un'ideologia e un modo di essere) veniva messo in discussione. Quanto a me, consigliai subito a Bassani la versione realistica: «Ferrara», non «F.»! Ma la decisione ormai certamente Bassani in cuor suo l'aveva presa.

Sembra nulla, un'inezia ridicola. Anche un visitatore distratto della «Cappella degli Scrovegni» può sorvolare sugli «inganni ottici» di una certa bifora aperta sul cielo, quasi finestrella di un ripostiglio. Ci voleva Longhi per vedere lì, in quel particolare insignificante, la prima invenzione dello spazio prospettico, che in una storia della evoluzione delle forme, significa il punto di passaggio da un'epoca all'altra. (Cito Longhi, ossia il comune maestro di Bassani e mio). Nel trascurabile dettaglio della sostituzione di «F.» con «Ferrara» comincia la storia di Bassani scrittore. Prima era la preistoria di un uomo che *non poteva*, oggettivamente, guardare in faccia la realtà, perché perseguitato, escluso, considerato indegno di vivere; e di un letterato che istituzionalizzava tale stato d'impotenza attraverso l'adozione dei canoni ermetici con la

loro oscurità e il loro universalismo. Bassani è diventato poi un curioso scrittore realistico. La sua prosa, infatti, non esprime la realtà, ma vi rimanda. La prosa di Bassani resta strettamente tonale: non esisterebbe se non si coagulasse in quella sublime patina dei quadri che più amava Longhi... Il mondo esterno, in tale patina, appare come levigato, brunito, allontanato, immerso in una immobile bruma o in una assorta luce, in cui tutto non può essere che assoluto. Tuttavia ogni cosa, fatto, persona, paesaggio che in tale prosa trovi la sua cristallizzante stilizzazione, viene assunta dal lettore come perfettamente reale. Il back-ground delle tavole di Bassani gronda di realtà, e di dolorosa, grandiosa realtà. Mi limiterò a ricordare l'elemento centrale di tale realismo: che è doppio: la ristrettezza numerica e mentale della borghesia ebraica di Ferrara e la grandiosità che le viene conferita dalla «diaspora» e dalla tragedia della persecuzione. Non so quale dei due momenti prevalga. Forse nessuno dei due. Se ciò che su tutto prevale è in fondo il rimpianto del piccoloborghese ebreo di non essere un piccolo-borghese qualsiasi, e il suo sforzo terribile per sembrare tale. In realtà tutta la poesia di Bassani trova la sua fonte in questo rimpianto. Non essere un borghese qualsiasi!

Tutti i suoi personaggi cercano disperatamente (e vanamente) questo adeguamento e questa integrazione. Come ogni scrittore sostanzialmente realistico Bassani fa largo uso del «discorso libero indiretto», cioè riporta i pensieri dei personaggi pur non mettendoli tra virgolette. Ma il fatto è che non è la prosa di Bassani che scende al livello della prosa dei «personaggi che pensano», ma al contrario, è la prosa (vagamente emiliana) dei «personaggi che pensano» che viene promossa all'altezza stilistica della prosa di Bassani. Ciò conferisce ai loro pensieri (umili, un po' miserabili, un po' volgari) una nobiltà che non è propriamente la loro: ma è quella appunto dello stile di Bassani. Ciò dunque rimette in discussione il rapporto tra «F.» e «Ferrara»: i personaggi parlanti sono appunto di «Ferrara», Bassani, invece, appartiene, irrimediabilmente, a un'altra città, che può benissimo essere indicata con «F.».

Non si tratta più dell'universalismo artificiale della gioventù, ma è pur sempre un universalismo coatto: scelta

culturale, sì, ma anche irrisolvibile tragedia di un modo di essere uomo.

8 febbraio 1974

[Cultura borghese - cultura marxista - cultura popolare]

Ci sono degli intellettuali che non conoscono il significato dell'espressione «cultura popolare»; o non la distinguono dalla «cultura» storica, quella della classe dominante, oppure danno alla qualifica «popolare» la connotazione tipica della stampa comunista, che vuol dire tutt'altra cosa, e che non viene mai comunque legata alla parola «cultura» (se non in qualche particolare contesto). Non c'è da meravigliarsi che questi nostri intellettuali non conoscano De Martino, né i testi scientifici di etnologia. Tutta la loro foga conoscitiva pare esaurirsi nelle poche letture letterarie e giornalistiche d'obbligo. Linguistica ed etnologia sono accuratamente ignorate. Ma Lévi-Strauss! Ma lo strutturalismo! Non sono stati d'obbligo? Evidentemente se ne è parlato, ma non sono stati letti. Certamente Valerio Riva non li ha letti. Egli è compiutamente all'oscuro di cosa significhi «cultura popolare». Come discutere con lui? Se io parlo di «culture (popolari) particolaristiche, eccentriche, regionali» che vengono distrutte e omologate dalla cultura del Centro, che cosa passa nella testa di Valerio Riva? Nella fattispecie ho detto, in sintesi, questo: il centralismo fascista non è riuscito a nessuna specie di «acculturazione» se non perfettamente formale (cerimonie, divise, motti, canti, adunate, saggi ginnici) dovuta all'imposizione di un «modello culturale» a sua volta perfettamente formale. Le varie «culture popolari», in senso demartiniano, e diciamo pure strutturalistico, sono rimaste intatte: i modelli umani che esse avevano elaborato da secoli (proprio secondo le norme che regolano i «canti popolari»: in cui le invenzioni non sono evolutive) venivano realizzati perfettamente da chi li viveva, come se (in questo senso) il fascismo non fosse che puro *flatus vocis*. Le centinaia di migliaia di giovani proletari e sottoproletari che il fascismo ha mandato a morire nei vari

fronti della sua guerra erano identici a quelli già sepolti a Redipuglia.

Oggi le cose sono sostanzialmente cambiate: la cultura del Centro sta distruggendo giorno per giorno, a vista d'occhio, le culture eccentriche. Essa ha a sua disposizione mezzi di informazione e di imposizione dei propri modelli come mai nessun potere precedente al mondo. Inoltre essa, anziché eroismo, richiede alle «masse» una pura e semplice disposizione all'edonismo: la felicità (in parte realizzabile) del consumo (superfluo). Eccetera. È un bene? È un male?

A persone perfettamente ciniche, per infantilismo, come Valerio Riva, che per vivere tranquillamente e dalla parte giusta non trovano altra soluzione che l'ottimismo dei più fatui sociologi, o quello di Amendola (di ben altre dimensioni e origini), ciò che si presenta come novità e movimento in avanti viene accettato acriticamente. Bisogna inserirvisi. Secondo la tradizione illuministica del borghese avanzato, che convenzionalizza immediatamente, sotto il segno di vecchi schemi sociali, il suo nuovo modo di essere. E del resto abbastanza commovente - per quanto riguarda questa polemica — vedere un uomo perdere letteralmente la testa soltanto perché viene messo in discussione uno dei capisaldi su cui si fonda la sua certezza di essere dalla parte giusta una volta per sempre: l'antifascismo. Sconvolto da un dubbio che egli non può accettare e non può non condannare con la tipica e ridicola indignazione di chi «si scandalizza», egli è corso addirittura in Friuli (luogo cui egli erroneamente supposeva si riferissero in modo particolare i miei rimpianti), per andare a scoprire i danni, naturalmente atroci, che il fascismo vi aveva perpetrato. Non so in che giro, nel viaggetto in quel di Udine, il nostro Riva si sia inserito. A me, che conosco il Friuli come il luogo primo della vita, e il «mistero della sua realtà» mi è chiaro per diritto d'origine, il giro dell'inchiesta di Riva mi è sembrato molto ridicolo.

Ma ciò che è più ridicolo è la conferma che egli è andato a cercarvi: che il fascismo, cioè, è stata una dittatura criminale, che ha distrutto ogni diritto civile, comprese le antiche libertà locali! Non lo si sapeva. A parte il fatto che io conosco il Friuli da sempre - a parte cioè il mio lungo poema familiare - io ci sono vissuto, in Friuli, dal '42 al '49, e ho visto *coi miei occhi*

che, malgrado la distruzione di ogni libertà locale, malgrado l'imposizione brutale di gesti e gesticolamenti, di culti di modelli «centralistici», il Friuli, nella sua gente, è rimasto perfettamente intatto: le vecchie erano identiche alla mia bisnonna e a mia nonna, le donne a mia madre, i ragazzi riproducevano perfettamente i padri, nel rigore morale e nell'obbedienza, nello spirito e nella lingua. Quando è scoppiata la guerra, i miei amici più grandi sono partiti come al macello. Ho ancora nelle orecchie il canto della divisione Julia, che non cessa di darmi una commozione sorda e furente. In quegli anni io ho scritto i miei primi versi, in dialetto friulano. Sono usciti nel '42. Gianfranco Contini ne aveva scritto una recensione per «Primato» (rivista della sinistra fascista); ma la sua recensione era stata rifiutata, perché il fascismo, appunto, non riconosceva né ammetteva le realtà regionali e i loro dialetti. Contini ha dovuto pubblicare la sua recensione in un giornale svizzero. Che grandi novità Riva è andato a scoprire in Friuli! Inoltre io ho vissuto in Friuli, tutto il periodo del «Litorale Adriatico» e della Resistenza. E quindi ho visto tutto il naturale antifascismo del Friuli, come stato d'animo di una «cultura popolare» che si era mantenuta perfettamente estranea al potere centrale (pur dandogli tuttavia, bisogna dirlo, la sua adesione formale, passiva e rassegnata).

Vorrei precisare a questo punto, peraltro, che io, nei miei articoli qui pubblicati, specie quello su Sandro Penna cui si riferisce Riva, non parlavo affatto del Friuli: gli accenni paesaggistici sono chiaramente attinenti al mondo centro-italiano di Penna, e alla periferia di Roma. Tanto per mettere in chiaro la rozzezza (cinica?) di questo Riva.

E veniamo al punto. Di fronte al presente, cioè alla civiltà dei consumi e alla sua *reale* violenza dittatoriale, che distrugge *in concreto* ogni libertà (proprio mentre mette in pratica, e realmente, una morale tollerante), omologando una civiltà così profondamente differenziata com'è la civiltà italiana, e quindi imponendo un modello umano irreali (alienante) al posto dei molti modelli umani reali - tutto questo ha causato in me un trauma violento (anche perché i mutamenti storici, trasformando *hic et nunc* la gente, mi riguardano personalmente e addirittura fisicamente - a differenza dei Riva

e degli altri suoi simili, il cui piccolo clan umano, fatto di rapporti fissi e *tutti* borghesi, è immutabile).

Tale trauma mi ha spinto, insieme, a una specie di «destra» costituita da nient'altro che da un rimpianto personale di com'era il mondo *prima* dello «sviluppo» (è un caso che tale mondo io l'abbia conosciuto nascendo sotto il fascismo); e, contemporaneamente, mi ha spinto verso una «sinistra» estrema, e non magari estremistica (gli estremisti hanno verso la «cultura» un atteggiamento di disprezzo piccolo-borghese, che li accomuna da una parte ai fascisti e dall'altra ai giornalisti sostanzialmente qualunque come appunto Riva): «sinistra» dalla quale vedo la possibilità di un'alternativa al «compromesso storico», in quanto probabilmente un arresto dello sviluppo o addirittura una recessione, porrà come primo problema quello di strappare la piazza ai vecchi fascisti assassini (a Reggio Calabria, a Napoli, e poi forse dappertutto); mentre vanificherà il senso di una collaborazione coi partiti al potere e ai responsabili di quello che è stato lo «sviluppo», se tale collaborazione era giustificabile solo nel caso che tale «sviluppo» fosse stato l'unico corso possibile della storia, il nostro reale futuro. Allora si sarebbe stato perfettamente giusto che i comunisti cercassero di «salvare il salvabile», intervenendo sugli investimenti, sui profitti, sulla produzione, e correggendo col vecchio umanesimo marxista l'aberrazione tecnologica (non dico, si badi bene, scientifica).

È stato Scelba a definire la cultura «culturame». Ma Sceiba non apparteneva a una qualche cultura (che ovviamente ai suoi occhi non poteva apparire «culturame»)? Sì, è così: Sceiba apparteneva alla cultura borghese italiana istituita, la cultura adottata dal potere, dalle sue scuole, dall'opinione pubblica, ecc. La cultura del latino di Don Abbondio e dell'umanesimo di Azzecagarbugli (la cultura che, in conclusione, ha espresso il fascismo). Agli occhi di tale cultura la cultura avanzata — quella dei grandi letterati - la cui ideologia fosse magari conservatrice - e specialmente quella dei grandi intellettuali rivoluzionari — non può che apparire «culturame». Si tratta infatti di una cultura scandalosa, perché ambigua: essa è borghese, ma contraddice la borghesia (nei grandi conservatori, rivoluzionari solo stilisticamente) e addirittura mira a distruggere la borghesia, nei grandi intellettuali

rivoluzionari (Marx, Engels, Lenin, Gramsci...) Quando un intellettuale come me parla di «cultura» intende parlare di questa cultura: della cultura che Sceiba ha definito «culturame». Mentre quando parla di «cultura popolare» si riferisce scientificamente agli etnologi come De Martino o ai sociologi più avanzati (e non neutrali).

Il nostro Riva (per tornare a lui) ha trovato che in qualche luogo del Friuli c'è stato prima del fascismo un esperimento di tipo comunista, che poi naturalmente il fascismo ha distrutto. Per Riva quell'esperimento è stato un caso di «cultura popolare». E il fatto che il fascismo abbia cancellato dalla faccia della terra tale esperimento sta a dimostrare (contro la mia tesi!) che il fascismo era in realtà distruttore di forme di «culture popolari». Ma quella non era «cultura popolare»: era «cultura borghese marxista»: era la cultura di Marx, di Engels, di Lenin, di Gramsci... Quella che voleva strappare il mondo contadino arcaico e misero (com'era in Friuli al principio del secolo) al suo fato: essa poteva e può essere immaginosamente (e non scientificamente) chiamata «popolare» dal momento che c'è stata una presa di coscienza e un'accettazione da parte del «popolo». Il fascismo ha cancellato di forza dalla faccia della terra l'esperimento di carattere borghese-marxista. Ma non ha potuto far niente contro la reale «cultura popolare» friulana sul cui contesto quell'esperimento era stato fatto. Stalin, del resto, ha imposto una cultura borghese-marxista all'immenso mondo popolare della Russia contadina. Ne è nato un mostruoso connubio, da cui si è originato, secondo antichi modelli popolari, il «culto della personalità».

Del resto è ridicolo cercare nuove prove contro la abiezione fascista. Tutti i più nefandi particolari non sono nulla in confronto al fenomeno nella sua totalità. Quando per esempio nella sua versione nazista il fascismo ha distrutto nei lager sei milioni di ebrei, il fatto che ci sia stata una repressione in Friuli diventa irrisorio.

Ma questo è il punto: anche del fascismo e del nazismo peggiori, quelli dei genocidi e della più spaventosa negazione di ogni libertà, va ormai pronunciata una condanna storica, che non implichi la gratificazione di un antifascismo fatto per tranquillizzare le coscienze e dare patenti di progressismo e intransigenza democratica. Basta, come dice Pannella (che ho

più volte citato nei miei scritti, senza che i miei avversari si degnassero di prenderne atto), basta con il «tetro esercito della salvezza» che è diventato il vecchio antifascismo. I radicali, i migliori dei gruppi estremisti, « Il manifesto » in questo hanno perfettamente ragione: i veri fascisti sono coloro che detengono oggi il potere e che hanno fatto tanto male alla società italiana, dalla ricostruzione in poi, da far impallidire il ricordo del «tedesco lurco e del fascista abietto» (Saba).

15 febbraio 1974

Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno*

La ragione per cui De Sade non può essere considerato uno dei più grandi scrittori del mondo (pur essendolo potenzialmente) è chiara: egli non solo non usa «espressività», ma pare addirittura non conoscerla. La sua pagina non è mai (nel senso specialistico con cui i linguisti usano questa parola) «espressiva», e nemmeno «vivace». E non intendo in questo caso per «espressività» o «vivacità» qualcosa che non sia concepibile dalla cultura illuministica di De Sade: no. Egli non è «espressivo» o «vivace» nemmeno all'interno del proprio universo disadorno, informativo e razionale. Non arriva mai, cioè, alla purezza estrema del suo assunto stilistico (anche se posto rozzamente e in parte inconsapevolmente). È indubbio che la sua pagina è arida e lucida. Ma non si può dire che aridità e lucidità giungano alla tensione dello stile. La sua pagina è anche ironica (staccata dal magma del mondo e dalle sue passioni), ma le allocuzioni dello stile ironico sono tutte puramente convenzionali (com'è giusto) e (come non è giusto) si inseriscono convenzionalmente nel contesto attraverso una troppo rudimentale mimesi del monologo interiore dei protagonisti sadici, che tendono a dissociarsi quasi razzisticamente dagli «altri» (le vittime) e quindi esercitano, appunto, nei loro confronti una annoiata e sprezzante ironia.

Se si potesse sostenere che è la mancanza di «espressività» che rende una pagina pornografica, si potrebbe di conseguenza dire che la pagina di De Sade è pornografica. Effettivamente, tipica della pagina erotica e anche oscena di uno scrittore è l'«espressività» - direi naturale, automatica — del suo stile. Mentre le opere pornografiche mancano totalmente, appunto, di «espressività». La loro lingua è solo «referenziale»: consiste in una nuda serie di connotazioni miseramente espositive.

Si sa tuttavia anche che in un romanzo la forma non è solo, in concreto, nella pagina, nella parola (là dove l'«espressività»

può essere colta e analizzata materialmente): c'è un momento « formale » nel romanzo che si sviluppa al di fuori della pagina, in quello schema immateriale che è la sua struttura narrativa: per esempio, l'evoluzione di un personaggio o di una vicenda, di cui un'infinità di particolari possono essere non scritti. Anzi, in qualche caso, tutto può essere taciuto: ma ciò non toglie che sia accaduto, e che questa « assenza » sia una « forma » del romanzo. Per De Sade accade questo: la sua pagina, è vero, è puramente « referenziale »: come nelle opere pornografiche, essa consiste in una serie di fredde, e inespressive, informazioni (le cui caratteristiche linguistiche — arida razionalità e cascante ironia - non giungono mai alla tensione dello stile). Tuttavia la serie delle informazioni è tale, che il loro accumularsi, praticamente infinito, trasmuta la loro natura linguistica. E l'accumulazione infinita che sostituisce l'« espressività »: perché se la prima informazione (un frate che si fa urinare in bocca da una bambina) è fredda e inespressiva, la seconda lo è già meno, e la millesima non lo è più affatto. E poiché l'accumulazione è anche iterazione, l'effetto raggiunto è quello - meccanicamente ma sommamente espressivo - delle litanie.

I romanzi di De Sade sono enormi litanie in cui si ripete sempre la stessa frase con poche varianti (che ne aumentano l'ossessività). Ciò senza che mai, neanche per un istante, la pagina cessi di essere puramente giornalistica (o libellistica). In un romanzo (*Le centoventi giornate della città di Sodoma*) De Sade ha tentato un esperimento straordinario. Ha preso lo schema del *Decameron*, l'ha reso infinitamente più rozzo, disadorno, meccanico, numerico: e, in questo schema, ha inserito seicento racconti - che son del resto poco più che informazioni - raccontati da quattro narratrici, con funzioni diversificanti ben calcolate. Non è detto che De Sade non abbia tenuto anche conto della *Divina Commedia*: della sua « forma » piramidale, costruita con brevi blocchi narrativi (di puro tufo, peperino o marmo in Dante, di cartapesta in De Sade). Rispetto al *Decameròn* tuttavia *Le centoventi giornate* hanno almeno un vantaggio: la straordinaria trovata non solo di rendere viva e reale anche la cornice, che in Boccaccio è pretestuale e letteraria, ma di far sì che tra la cornice e i veri e propri racconti ci sia un rapporto speculare; cornice e « corpus » narrativo sono legati da una serie di situazioni non identiche,

ma sottilmente analogiche. L'effetto è che un'infinita accumulazione iterativa (quella del racconto centrale che fa da cornice) e un'altra infinita accumulazione iterativa (dei 600 racconti) si caricano a vicenda fino a una dilatazione che chiamar grandiosa è poco.

Dunque nemmeno l'«espressività» può bastare a far da discriminante tra l'«osceno» di un'opera pornografica e l'«osceno» di un'opera d'arte. In De Sade infatti non si può parlare di pornografia: a parte il fatto che la sua è una sfida al mondo in tutto degna di Capaneo (e fatta poi con una lucidità e in fondo con un'umiltà strabilianti), nella sua opera l'«espressività» va ricercata non nella pagina o nel dettaglio, ma nella struttura. E ciò sia detto per i giudici che debbano giudicare, oggi, qualcosa di analogo alle opere di De Sade — questo meraviglioso provocatore che, attraverso la razionalità illuministica, ha dissacrato non solo ciò che l'illuminismo dissacrava, ma l'illuminismo stesso, attraverso l'uso aberrante e mostruoso della sua razionalità. Questo discorso su De Sade mi è stato suggerito dal libro di un suo nipotino, Guido Almansi, che ha scritto un manuale su *L'estetica dell'osceno*, dove esercita, appunto, sugli oggetti della sua indagine (i libri) la stessa sadica pretesa di pura fruizione che i carnefici di De Sade esercitavano sulle loro vittime innocenti. Se De Sade mima, vagamente e rozzamente, l'atteggiamento linguistico dei padroni a proposito dei piaceri che essi si propongono di trarre dalle loro vittime, egli invece tace inflessibilmente a proposito dei sentimenti delle vittime: ma è chiaro che questo silenzio è anch'esso una mimesi del rapporto dei padroni con le vittime, nel senso che i padroni non *vogliono* che le vittime abbiano dei sentimenti, o comunque non *vogliono sapere* che esse hanno dei sentimenti. Così Almansi a proposito dei libri che legge: egli li «fruisce» da buongustaio (leccandosi continuamente i baffi con gongolanti citazioni, acquoline professorali): ma non attribuisce ai loro autori alcun sentimento. Egli se li gira e se li rigira in tutte le posizioni, vaginali, anali, orali, li esamina davanti, di dietro, di sopra, di sotto, con l'inalterabile buon umore e la precostituita sicurezza di sé dei Signori sadici, ma ritiene di cattivo gusto concedere loro ogni serietà di sentimenti: e non parliamo poi di severità (sono trattati fra gli altri il Belli, Dante, Boccaccio, Baudelaire): le loro opere non

possono essere che il frutto di un gioco, di una strategia, di un progetto. Come se gioco, strategia, progetto non fossero che il passaggio tecnico per tradurre in un'opera un'idea nata dalla violenza dei sentimenti, e dall'esercizio di un'intelligenza convinta della necessità della ricerca più ambiziosa e totale.

C'è stata nel Novecento tutta una generazione di «buongustai» che ha ridotto le opere al puro piacere di leggerle (in una pavida dissacrazione). Pensavo, mi illudevo che tale tipo di lettore fosse scomparso per sempre. Invece in questi ultimi anni si è ripresentato più vitale, invadente, terrorista che mai. Egli si monopolizza il piacere della lettura (che definisce, peraltro onestamente, formalistica). Ma questa operazione riesce quando non è ambiziosa, e non si annette altri terreni che quelli della pura delibazione. Invece Almansi, per esempio, descrivendo il mondo osceno e l'ideologia sessuale del Belli, non riesce a resistere alla tentazione di fare del moralismo (sia pur mitemente divagante) sul fulminante sadismo belliano e soprattutto sulla disgraziata situazione della donna, sottomessa alle voglie dell'uomo in maniera da far inorridire le femministe. Fra l'altro, a questo proposito, nella dissociazione tipica del borghese quando si occupa del sottoproletario (per definizione, ahimè storica, romano-meridionale) non riesce a nascondere disprezzo e condanna. Lo scandalizza la brutalità e la rapidità del coito nel resoconto che ne dà il maschio del sottoproletariato urbano. Sul fatto che si tratti di un'ideologia sessuale come un'altra e che soprattutto, in questo caso, il modo di parlarne dei soggetti sia una forma di pudore e di distacco (di carattere stoico-epicureo) che non regola solo i rapporti sessuali, ma in generale l'intera vita sociale della «plebe» romana, Almansi è «senza alcun sospetto». La stessa «vivacità» di lettura non porta a risultati meno piatti quando si occupa della bolgia dei serpenti. Chi non sapeva già da anni che Dante usa le auree regole della mimesi, e quando si occupa di personaggi popolari adotta lo stile «comico», assumendone le loro maniere linguistiche?

Taccio degli scritti su Boccaccio e Baudelaire, che sono tipicamente « universitari » (ma quanto lontani dal modello del Pasquali): e vado all'« articolo » su *Io e lui* di Moravia, dove non solo siamo messi in condizione di dedurre che, secondo Almansi, Moravia doveva essere un altro (doveva cioè sapere

che a fenomeno teratologico - il grande «lui» — doveva corrispondere teratologico linguaggio): ma dobbiamo altresì dedurre che esiste una sola «estetica dell'osceno»: quella che affronta l'osceno «espressivamente», e meglio se «espressionisticamente». Al di fuori dell'« espressi vita » non c'è spazio per l'osceno: ma, s'intende, al di fuori di una «espressività» (malgrado la tanta squisitezza e l'alta qualità delle informazioni possedute dall'Almansi) accettata nel modo più semplicistico e corrente.

8 marzo 1974

Junichiro Tanizaki, *Neve sottile*

Credo che niente al mondo possa attrarmi e interessarmi di meno che i personaggi di *Neve sottile* di Tanizaki. Anzi, personaggi simili non solo non mi attraggono e non mi interessano, ma addirittura mi respingono. E mi respingono perché *io* li respingo. Non voglio che esistano. Non voglio che in qualche modo, dalla loro realtà, venga alterata la realtà del mondo così come io voglio immaginarmelo.

Il fatto che centinaia di migliaia, forse addirittura milioni, di donne come le quattro sorelle Makioka, riempiano il mondo, con i loro rispettivi mariti o pretendenti, le loro domestiche, i loro vicini di casa, è per me un dato inerte e puramente quantitativo. Da esso prescindo nel modo più totale, non solo nel mio vivere quotidiano, ma nella mia ricerca di comprensione del mondo, nella mia ideologia e nella mia prassi. Ignoro ostinatamente anche il fatto che in fondo mia madre e mia nipote, con cui passo i miei giorni e con cui si svolge per intero la mia vita familiare, appartengono alla razza delle sorelle Makioka. La contraddizione non mi allarma, anzi l'accetto pacificamente, quasi con divertimento. E non faccio, poi, distinzione di sesso: i coniugi delle sorelle Makioka vengono da me rimossi allo stesso modo, e, per di più, nessun esemplare del loro tipo circola nella mia vita quotidiana, a eventuale contraddizione del rigore del mio rifiuto.

Le sorelle Makioka sono donne della buona borghesia (il padre era stato ricco); anche i loro mariti sono dei buoni borghesi (impiegati in banca, di alta categoria). L'«altrove» costituito dal Giappone e quindi da una matrice sconosciuta di regole tradizionali, non cambia sostanzialmente le cose. Le Makioka fanno ciò che fanno le signore borghesi di tutto il mondo: conducono in casa una esistenza pigra, ordinata, le cui regole sono applicate ogni giorno come se fosse il primo, cioè come se la dolcezza che deriva dall'applicarle fosse

inconsumabile. Vanno dalla parrucchiera, al cinema e al teatro tradizionale; leggono riviste (non libri, benché la loro cultura sia buona, e tutte, all'occasione, sappiano scrivere dei versi: i quattro versi tautologici e stereotipi che costituiscono un haikai), suonano strumenti tradizionali, e qualcuna anche il pianoforte (apprezzando la musica occidentale). Fanno acquisti (amano i prodotti dell'industria moderna, benché l'azione si svolga agli albori dell'epoca consumistica), partecipano alle feste di un ristretto giro di famiglie dell'alta borghesia, fanno dei brevi pellegrinaggi religiosi (vanno per esempio ogni primavera a vedere la fioritura dei ciliegi in qualche santuario di Kyoto). Posso io immaginare qualcosa che mi sia più indifferente, anzi, tutto sommato, più odioso di questo?

Soltanto l'idea di soffermarmi per più di un minuto su un simile tipo di vita, mi dà un senso di nausea e di rivolta. Eppure la lettura di *Neve sottile* mi ha preso come rare volte mi è accaduto. Sono sbarcato nell'isola di Circe, mi sono lasciato trasformare mansuetamente in porco. L'incanto del libro consiste indubbiamente in una trasformazione della natura dell'ordine degli interessi del lettore. Egli viene introdotto in un universo così maturo, completo e perfetto che non può non imporre il proprio prestigio : un prestigio puro, che vale al di fuori dalle ragioni materiali e sociali da cui nasce. Si tratta indubbiamente *anche* di un miracolo di stile da parte di Tanizaki. Egli in *Neve sottile* ricostruisce la tessitura di un romanzo-fiume, che è il modello, anche cronologicamente primo, della letteratura giapponese, quel *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu, che egli aveva da poco tradotto in giapponese moderno. Trasportati nel suo laboratorio tutti quegli antichi strumenti e il rigidissimo codice secondo cui essi dovevano essere usati, Tanizaki ha ritessuto un'antica «storia di dame» trapiantata in un Giappone moderno, industrializzato, in cui, da una parte persistono le antiche regole di società (quelle, appunto, delle «dame» di tutti i secoli precedenti), dall'altra i nuovi rapporti con la realtà (per esempio con gli oggetti dell'industria o con la fruizione di prodotti artistici come i film) vengono gratificati dallo spirito tradizionale, che pur essendone contaminato e pur vedendo smagliato il proprio sistema, se ne appropria e se li assimila, in una specie di convivenza di *antico intatto* e di *moderno*

antichizzato (si veda la disinvoltura tutta codificata con cui le sorelle Makioka indossano ora i kimono ora gli abiti occidentali). Lo stile di questa «ritessitura» è quanto di più perfetto si possa immaginare. Mai fatti, luoghi, persone, rapporti psicologici sono stati più « oggettualizzati » che in questo romanzo. Potrei addirittura affermare che mai romanzo ha risentito più della natura ideologica che lo produce di *Neve sottile* (che sembra così classicamente aideologico, puro raccontare che si giustifica attraverso se stesso); e che di conseguenza *Neve sottile* è il romanzo più meta-romanzo che io conosca.

Ciò che incatena alla lettura non sono infatti (ecco il punto) le vicende familiari (che pure, un po' alla volta, risultano incantevoli) delle sorelle Makioka: *ma sono le vicende della struttura del romanzo*. Infatti la quartogenita, Taeko, non può sposarsi se prima non si sposa la terzogenita, Yukiko. Questa codificazione dei rapporti sociali diviene nel romanzo una pura astrazione. Un puro congegno narrativo. Una volta enunciato questo dato iniziale, scatta la «suspense»; scatta, cioè, il secondo congegno narrativo, consistente in una serie, potenzialmente infinita, di impedimenti che possono far sì, che non sposandosi Yukiko non si sposi neanche Taeko. Questa serie di impedimenti crea la tecnica narrativa del «ritardo»: ma di un ritardo che si fa ossessivo fino allo spasimo (e, tutto questo, scritto con calma inalterabile, con «una mano che pare non avere nervi » come dice l' Ascoli a proposito della scrittura del Manzoni). Il terzo congegno narrativo consiste infine nella serie (moltiplicata per il numero dei personaggi) dei contraccolpi psicologici che nascono dalla serie degli impedimenti al matrimonio di Yukiko, e quindi (come in una morsa) di quello di Taeko. Dunque questo romanzo che sembra obbedire alle norme del fluire inarrestabile della vita quotidiana (quasi ad opera di un esotico scrittore naturalista o... neorealistico), obbedisce invece alle norme della più stretta e inderogabile funzionalità narrativa. Nulla in esso è gratuito, e quindi puramente esistenziale. Ci sono solo due falle, misteriosamente volute dall'autore. La prima consiste in una interruzione del «cursus» perfettamente, adamantinamente referenziale della prosa narrativa (e qui cada un elogio per la traduzione di Olga Ceretti Borsini), in favore di un improvviso,

violentissimo sconvolgimento lirico: la prima descrizione della fioritura dei ciliegi (passo contenutissimo, s'intende, eppure tale da dare al lettore quella che si dice un'indimenticabile emozione). La seconda falla è il muto incontro, in treno, di notte, da parte di Yukiko con uno dei pretendenti respinti, molti anni prima. Tale incontro *non è in funzione di niente*. Ma è proprio tale sua natura arbitraria ed enigmatica che illumina d'un tratto nella mente del lettore l'edificazione strettamente funzionale dell'opera narrativa che sta leggendo.

Va aggiunto che se poi, di pagina in pagina, le sorelle Makioka e la loro vita in comune, finiscono con l'affascinare anche per se stesse (per l'intrico dei rapporti psicologici in cui il «represso» e il «non detto» sono di carattere strettamente sociale, e non possono essere interpretati e nemmeno visti in senso psicanalitico) ciò è dovuto all'amore di Tanizaki per queste quattro donne: amore anch'esso «represso» e «non detto», eppure infuso in ogni parola del libro, eros «voyeuristico» fattosi perfettamente contemplativo. Ma dicevo che ciò che affascina in questo romanzo - stregando il lettore, e rendendolo un casto porco pascolante in un'isola di Circe in cui è proibito nominare il sesso — è *anche* un miracolo di stile: e non dunque, soltanto un miracolo di stile.

Il romanzo si svolge, dicevo, alla fine degli anni Trenta (uno degli ultimi film visto durante lo svolgersi degli avvenimenti, e *Prigione senza sbarre*): e si conclude con l'inizio della seconda guerra mondiale, poco prima di «Pearl Harbour». Il potere della classe dominante in Giappone è assoluto: niente mette in discussione la sua interpretazione della realtà, e il suo nazionalismo è l'orizzonte mentale di ogni cittadino. Gli avvenimenti pubblici, non essendo interpretati e non subendo alcun processo critico, vengono assimilati e interiorizzati. Una vita «intima», e una vita «famigliare», coi suoi problemi matrimoniali, si colloca al centro di una più vasta vita pubblica, fondata sulle stesse regole tradizionali di comportamento. Una parata militare ha lo stesso valore della presentazione cerimoniale del pretendente all'eventuale sposa. Le sorelle Makioka, appartenendo oltre tutto a una delle famiglie più benestanti e rispettabili di Osaka, vivono intensamente questa esistenza in cui non c'è soluzione di continuità tra le vicende intime (contenute così gelosamente

da considerare sconveniente tradire anche con un solo sguardo i propri sentimenti) e le vicende nazionali. Le sorelle Makioka appartengono a una Destra che in Occidente è sconosciuta, o almeno dimenticata; una Destra senza opposizioni; una Destra che si identifica con tutta la realtà. Esse sono perfettamente solidali (sia pure collocandosi gerarchicamente in una zona non molto elevata) col Potere: malgrado la loro moderazione, la loro ragionevolezza, la loro delicatezza, la loro relativa capacità a superare posizioni di anormalità e addirittura di scandalo (la serie degli « impedimenti » è causa di una vera e propria degradazione di Taeko), esse si mantengono rigidamente conservatrici, secondo la norma quasi monastica che il Potere si impone per sussistere senza fine e confine.

In questa appartenenza al Potere, e nell'essere, con naturale fanatismo, dalla sua parte, consiste il fascino delle sorelle Makioka: un fascino che certamente umilia chi lo prova; ma sarebbe insincero chi negasse in sé quel «rapporto di intimità » col Potere, che può creare la turpe felicità della vittima (vittima di carnefici a loro volta innocenti, come le sorelle Makioka) oltre che, naturalmente, fondare un eventuale progetto di liberazione e la liberazione stessa.

15 marzo 1974

Andrea Zanzotto, *Pasque*

Nel parlare delle *Pasque* di Zanzotto devo compiere, in questa sede, un atto critico che è così poco solidale con esse da riuscire quasi offensivo. Devo cioè non solo definire (orribile a dirsi) il «campo semantico» in cui svolgere il discorso, ma addirittura delimitarlo, e, quel che è più imperdonabile, semplificarlo.

Ed ero stato io stesso a dire a proposito del precedente libro di versi di Zanzotto (*La Beltà*) che caratteristica prima della struttura mentale, ancor meglio che linguistica, di tale libro, era la distruzione (se non proprio l'abolizione) di ogni possibile «campo semantico». Di conseguenza il lettore era costretto a modificare la sua abitudine alla ricezione, e ad orientarsi in un altrove linguistico, dove, come nei sogni significativi e angosciosamente (e solennemente) didascalici, la Voce che parla, ammonisce, gioca, balbetta, divaga - cangia continuamente. E ciò che resta comprensibile è il «campo semantico» della sistematica distruzione, appunto, di ogni campo semantico. Ma poiché, come in ogni luogo distrutto, anche nell'opera di Zanzotto, rimanevano delle rovine, il lettore poteva consolarsi, «ricostruendo» da quelle rovine (peraltro stupendamente suggestive) i «sistemi di sensi» abbandonati. Di queste rovine, le più riconoscibili, erano quelle che riguardavano i residui dei mondi linguistici infantili (consentiti dalla autorità dei genitori e dai primi albori dell'autorità sociale), quelle che riguardavano la nevrosi (alla soglia della psicosi) con tutti i suoi annessi ospedalieri, e specialmente quelle che riguardavano il mondo contadino (l'entroterra veneto intorno a Pieve di Soligo) visto, prima di tutto, virgilianamente, ma, *soprattutto*, come mondo sociale in crisi (emigrazione, emarginazione dei contadini vecchi, crollo dei valori agrari). Non era poco, anche per una lettura tradizionale.

Pasque è la seconda puntata de *La Beltà*: una seconda puntata meno drammatica, e forse un po' interlocutoria. Forse una lunga appendice, in cui però Zanzotto ha tentato un diversivo fondamentale. Ha cioè audacemente affrontato il compromesso e la restaurazione, a costo di venir meno al rigore del suo ripristinamento in stile comico del caos (la superba confusione mentale dell'uomo ubriaco di vino squisito, che per una specie di divinazione — quella che assiste i deboli, i malati, i viziati, i bambini — abbia la facoltà di trasformare la gratuità ferina e miserabile della sua confusione nel sublime arbitrio del Gioco).

Compromesso e restaurazione (s'intende nel proprio ambito stilistico) che si son manifestati nella riaccettazione *esplicita* di alcuni «campi semantici»: per esempio, il rapporto con l'infanzia (si veda anche un breve saggio del Nostro, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», febbraio 1973); il problema pedagogico; e - come dice il titolo — il tema che Mircea Eliade chiama dell'« Eterno Ritorno», e che è simboleggiato, appunto, dalla Pasqua, come « giro di boa », ultimo tratto del cerchio che conclude la forma dell'uovo (Pasqua, festa dell'uovo, si sa. Nei Misteri Orfici si usavano rompere le uova, per indicare con un gesto simbolico il desiderio di spezzare il cerchio, di uscire per la tangente, e dunque di espandersi nel cosmo, come se poi non fosse un uovo anche il cosmo). I primi due temi - semanticamente abbastanza ben definiti - appartengono alla vita privata di Zanzotto, e al suo restio e scettico interesse (onestissimo per altro) alla vita pubblica (verso cui l'impegno non può essere che ironico). Il terzo tema, se da una parte è oggettivamente culturale (e richiede quindi da parte del lettore la necessaria competenza) dall'altra riguarda direttamente la vita interiore di Zanzotto (che è ben diverso che dire la vita privata). Il problema dell'uovo è il problema intimo per eccellenza.

Il lettore potrà deliziarsi alle trattazioni di questi tre temi che Zanzotto compie attraverso una scrittura il cui ermetismo, ripeto, è comico. Il riferimento alle nozioni mediche, farmaceutiche, psicanalitiche, sociologiche, etnologiche ecc., e naturalmente anche a quelle del linguaggio tecnicizzato ormai normale, è sempre, inalterabilmente, obbligatoriamente, spiritoso. Il sorriso (è ben noto) è l'ultima difesa del malato, in

vena di mendicare complicità ai sani, adulandone le abitudini linguistiche, almeno

per qualche tratto. Per capire la chiave di questa scrittura, del resto, basta che il lettore si guardi con calma e attenzione la poesia-schizzo *Microfilm*. È il «cliché» di una pagina manoscritta di Zanzotto, riprodotta nel libro. Si tratta infatti del disegno di un triangolo, dove orizzontalmente si legge: IODIO, ODIO, DIO, IO, O; lungo i lati: IODIO, IODIO, OOOOO; e verticalmente: I, OO, DDD, IIII, OOOOO. Il commento di questo triangolo è in francese, e comincia con una noticina annunciante che tale triangolo è stato sognato.

Dunque il commento, sia pure scandalosamente e paradossalmente, scientifico riguarda un fenomeno onirico: fenomeno che può essere certo analizzato e studiato scientificamente: ma non certo nel caso che gli venga attribuito un valore divinatorio, significativo anche fuori dal sogno. Cosa che potrebbe essere se mai giustificata dalla distinzione: come sogno questo triangolo superbamente parlato ha un senso, fuori dal sogno ne ha un altro. Zanzotto scherza su questa mancata distinzione. E ciò gli permette un escursione nell'imparlabile, molto ben organizzata, thermos, sacco a pelo, bussola, e tutto ciò che di buffo e perfetto costituisce l'armamentario dei boy-scouts. Scherzando dunque sempre a questo modo, sulle mancate distinzioni, e sotto il segno di una logica così perfettamente culturale e scientifica, da parere stravagante, Zanzotto affronta i suoi temi. «In-fanzia» che diventa «fanzia», educazione, autoeducazione, sistemazione eternamente inopinata dentro un habitat perfettamente convezionalizzato, apparizione di un mondo contadino che «ruota» e ipotesi di una *Pasqua di maggio* (in maggio la Pasqua non capita mai, e sarebbe dunque la caricatura di quel ruotare), riattrazione verso la «casetta» materna, verso il nucleo iniziale della vita. Indicherei come migliori riuscite di tutto questo *La pace di Oliva*, *Proteine, proteine*, *Xenoglossie*, *Feria sexta in Parasceve* e specialmente *Biglia*.

La continuità (continuità distruttrice di «campi semantici» !) di tutte queste poesie va ricercata nella forma pura dell'«ossimoro» (cioè di quella figura retorica che, per dirla semplicisticamente, fa una cosa sola di due opposti): il libro rigurgita di espressioni come: «si/no», «piu/meno», «coma/

corpo», « mala/dolce», «beni/mali» (per riportare solo gli esempi più elementari e grezzi): inoltre, dietro a questa «identità di opposti», c'è Qualcosaltro, che è addirittura identità di tutto (anche la qualità che ha una cosa o una nozione di essere « opposta » a un'altra, va distrutta): una specie di Es cosmico («lui, noi, SÌ, Man, On, ombra pia»).

Ma una continuità forse meno totale benché più interessante andrà ricercata in un altro motivo. Che è poi il motivo più centrale e vero di tutto il libro. Si tratta del rapporto alquanto instabile, doloroso (ma anche buffo), drammatico e addirittura imparlabile tra un astratto momento centrale (normale) e un astratto momento «deviante». Nella centralità teoricamente sta la salute, il dovere, la riconoscibilità della vita; mentre nella devianza, teoricamente, sta la malattia, l'arbitrio, la perdita del riconoscibile. Invece, com'era da prevedere, nel libro di Zanzotto questo rapporto viene rovesciato: la centralità è vista come follia dovuta all'incanimento o all'impietramento della convenzione, mentre la devianza è vista come situazione reale. Solo però che la centralità può essere vissuta, mentre la «rivelazione» (quasi effetto da Lsd) a cui porta la devianza non può essere praticamente vissuta (se non forse per qualche attimo).

Malgrado questo, Zanzotto attribuisce un senso completamente positivo alla devianza, mentre tutto il suo mite disprezzo e la sua sorridente negatività si scaricano contro l'equilibrio della centralità. In questo consiste poi il «progressismo» di Zanzotto. Egli nella fattispecie — per quanto riguarda se stesso - vede la centralità come «crepuscolarità e stanchezza» (a cui, ahimè, cede), mentre vede la «devianza» come luce, esplorazione dell'infinito. Sicché, in conclusione, l'intero libro è prodotto di tale «devianza»: «devianza» che porta Zanzotto in una dimensione culturale che potremmo chiamare di «esoterismo scientifico».

Nel centro di *Pasque* si accampa una grossa poesia in versi alessandrini, *La Pasqua a Pieve di Soligo*. È una poesia drammatica, in cui nell'ideale palcoscenico si succedono una serie di personaggi, chiamati col nome delle lettere dell'alfabeto ebraico: e ognuno di essi declama il suo «récit» rimato, che ha per tema la Pasqua, la Pasqua cattolica e la Pasqua laica, la Pasqua del clericale e la Pasqua

dell'anticlericale, la Pasqua del folclorista e la Pasqua dello studioso della storia delle religioni, la Pasqua dello psichiatra e la Pasqua del sociologo che si occupa del problema contadino, la Pasqua dello scienziato e la Pasqua del deviante che vive tutte le dissociazioni e le derealizzazioni ben conosciute dalla scienza. Lo stile qui è decisamente comico, anche esteriormente (nell'accettazione di un discorso e di una metrica tradizionali).

Tutto ciò fa sì che *La Pasqua a Pieve di Soligo* sia una poesia classicamente costruita: e sia costruita appunto attraverso la logica di quell'«esoterismo scientifico» che vorrei promuovere a tecnica e ideologia dell'intero libro. Qui esso appare in un aspetto anche esteriormente razionale. Ed è per questo che *La Pasqua a Pieve di Soligo* si presenta come una grande contestazione vissuta non solo liricamente — nell'autenticità di una «devianza» che dissacra e mette in ridicolo ogni «piattaforma» culturale — ma anche oggettivamente, in una accettazione sia pur provvisoria, se non di una piattaforma, di un terreno franco, dove la cultura sia buona moneta di scambio.

La Pasqua a Pieve di Soligo è dunque, in modo anomalo e scandaloso, quella che nella convenzione delle belle lettere può venir detta «poesia impegnata». E questo compromesso... storico, con una storia che viene estremisticamente contestata, e proprio il fatto che dà a questa poesia ciò che ad altre poesie, forse più rigorose, volutamente manca (potremmo dire: un destinatario). Si tratta della poesia più importante scritta in Italia in questi ultimi anni; forse, addirittura, dagli anni Cinquanta.

22 marzo 1974

Paolo Volponi, *Corporale*

In *Corporale* di Volponi, sotto il romanzo che vedremo - e che è quello che si presenta come «ufficiale», come «valore culturale» — scorre un secondo romanzo. Forse è ad esso che si riferisce il titolo (magari a insaputa dello stesso autore, il quale indubbiamente lo riferisce all'irrazionalismo del suo protagonista).

Questo secondo romanzo «sotterraneo» è infatti di carattere fisiologico, corporeo: secondo uno schema corrente, potrebbe esser definito «esistenziale»; secondo un altro schema corrente, potrebbe esser definito «post-neo-realistico » (anche molte situazioni esistenziali del « romanzo superiore», vissuto dal protagonista, hanno questo carattere post-neorealistico — divenuto cancrenoso, deforme).

Esiste tuttavia una qualificazione che fa perfettamente al nostro caso, garantendoci di restare immuni da ogni genericità e ambiguità. Si trova in Auerbach: secondo il grande stilcritico esiste infatti un tipo di realismo (che si occupa in stile comico del quotidiano) il cui senso profondo consiste in una «pietà creaturale» verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia (non necessariamente cristiana). Il mondo sociale di tale «realismo creaturale» è il «coin détourné de la nature», dove secondo Pascal si trova a vivere l'uomo, ma che ha tuttavia tutte le connotazioni dell'usuale, del normale, del quotidiano (ed è proprio per ciò che commuove).

Dalla prima pagina all'ultima di questo libro di più di cinquecento pagine assistiamo all'interminabile srotolarsi di un palinsesto creaturale, che, ripeto, scorre contemporaneamente allo svolgersi del romanzo (il quale, peraltro, non è ordinato o preordinato, ma è a sua volta magmatico). Il rotolo creaturale è zeppo, come vuole la sua natura psicologicamente arcaica («biblica», direbbe ancora Auerbach), di un'infinità -

sostanzialmente non prospettica e tutta frontale - di figure cosiddette minori: corpi, cose, ore, gesti, sguardi, apparizioni, atteggiamenti, abitudini quotidiane: dalla spiaggia adriatica, alla pianura lombarda, dalla città di provincia alla grande città industriale, dagli interni poveri a quelli borghesi o ricchi, non c'è niente che Volponi sappia rinunciare a guardare e a descrivere. La sua retina sembra una calamita. E su essa vorticosamente vengono a imprimersi, per poi passare così, calde di sguardo, sulla pagina (e senza lasciare un attimo di respiro al lettore), decine e decine di personaggi: giovani, uomini, ragazze, puttane, carabinieri, camerieri, cassiere, sconosciuti che passano casualmente di lì, contadini, clienti di bar, passeggeri di stazioni, marchigiani, romagnoli, lombardi, meridionali, studenti contestatori, magnaccia, contrabbandieri, spacciatori di droga, impiegati, burocrati, frati, signore, ginnasiali, custodi, orsi, tigri, uccelli, levrieri... Ogni figura in cui Aspri, il protagonista, si imbatte, assume un significato di portata essenziale: e quindi è «vista» con un occhio penetrante ed espressivo, a cui niente - per il misterioso disegno del grande romanzo creaturale — deve sfuggire. Avidità di vedere e funzionalità (mai peraltro dichiarata) si integrano e si spiegano a vicenda.

In questo romanzo-fiume di creature italiane ammassate alle soglie del racconto, come un'ossessa moltiplicazione di «devoti» nella parte bassa e marginale di una Pala d'altare, ciò che colpisce, oltre al loro immenso numero, al loro vorticoso succedersi, alla loro perfetta esecuzione, e alla loro immediata riconoscibilità (per cui il lettore è chiamato per forza a condividere la pietà creaturale dell'autore), è l'atteggiamento psicologico di Volponi verso di loro. Che non è solo di «pietà» (la quale a volte può essere anche severa e addirittura, in qualche modo, impietosa), ma di simpatia, di affetto, di tenerezza sviscerata e quasi impudica. Ciò che scatena tali sentimenti, mi sembra, è un fatto anomalo, che ben conoscono i poeti: si tratta della «ripetizione», o, per meglio dire, della «riconoscibilità». Una cassiera nella penombra meridiana, una puttana sotto gli alberi, un cameriere appoggiato alla porta del bar deserto, non sono mai visti per la prima volta: la loro non è mai un'apparizione ma è sempre una riapparizione; essi perciò non sono, per definizione, conosciuti, ma riconosciuti. Ed è

questo, appunto, che scatena l'ansia affettiva dell'autore. Il quale sembra loro grato di farsi garanti della continuità e dell'inesauribile possibilità conoscitiva del mondo. In questo stato di perenne riconoscenza verso gli altri — riconoscenza per il semplice loro esistere — Volponi non può vedere questi «altri» che come «buoni», come totalmente, spasmodicamente «positivi».

In tutto il libro di Volponi - sia nel romanzo superiore che nel romanzo inferiore che lo costituiscono - non c'è un solo cattivo: non soltanto, ma vi è praticamente esclusa la possibilità della cattiveria. Se qualcuno, come per esempio il bistrattato Salsariti o Salsamiti, deve giuocare il ruolo del cattivo, finisce col diventare altrettanto simpatico che gli altri (con tanti suoi torti e debolezze creaturali). Nel mondo di Volponi non solo dunque il male è escluso ma è considerato inesistente.

Ora, il problema che si pone è il seguente: se il protagonista è un malato, la cui «devianza» è dovuta a un sentimento di odio verso il mondo persecutore, come ciò può accadere in un mondo che è così sostanzialmente buono e addirittura affettuoso?

Il romanzo a questo non dà risposta. La fenomenologia attraverso cui un personaggio come il matto Aspri si stacca e si distingue dal proprio mondo, opponendo visi, è completamente lasciata alla nostra immaginazione, ed è data dall'autore come ontologica. Troviamo Aspri già matto. E non abbiamo in mano nessun elemento generale per spiegare la sua pazzia. La si può spiegare, forse, attraverso i complessi derivati dalle sue origini irregolari, cioè attraverso il fatto che egli è il figlio naturale di una serva e suo padre è un padrone? Forse. Ma ciò è puramente clinico: è un'astrazione psicologico-psicanalitica. In realtà sia la madre che il padre di Aspri sono, sostanzialmente, i due soliti angeli: le due povere creature impossibilitate al male, « riconosciute » e quindi amate, proprio a causa di tutte le loro debolezze. Inoltre, la pazzia di Aspri, al fatto di essere ontologica, cioè senza spiegazioni o cause, aggiunge il fatto di presentare sintomi del tutto non scientifici. Ora essa consiste in un'identificazione con altri (per esempio con un assassino), ora accenna alla costituzione di un « sistema » paranoideo, ora rivela una angosciata serie di dissociazioni schizoidi; ora pare

una nevrosi (alla soglia della psicosi) di carattere depressivo, ora invece ha i caratteri di una nevrosi di tipo euforico, ecc. Insomma si tratta di una pazzia inventata, del tutto poetica (come quella di Ofelia). È dunque una pazzia ontologica nelle cause e arbitraria nei sintomi. Essa è un mero prodotto dell'ideologia di Volponi: malgrado qualche sbandamento - verso un po' troppo di visceralità e di grossolanità — Aspri è una « creatura », simpatica, affettuosa, commovente, come tutte le altre che riempiono il suo mondo. Pare dunque che Volponi abbia voluto rendere espressivo tale mondo facendolo saltare omeopaticamente, con una sostanza esplosiva perfettamente solidale ad esso. Anche in Aspri, come nel suo mondo, il Male è inconcepibile e inesistente. La teologia di cui egli è matto testimone è perfettamente unitaria: non possiede nemmeno un'ombra di principi opposti (come sono il Male e il Bene). Essa è perfettamente il contrario non solo di una filosofia manichea, ma addirittura di una realtà dialettica. Non ci sono in essa opposti, ma non ci sono, in effetti, nemmeno contraddizioni. Dentro tale unità perfetta del reale, Volponi, per mettere in moto la macchina del suo romanzo « superiore » (che l'« inferiore », come infatti accade, può benissimo mantenersi immobile e ripetitivo), ha dovuto inventare degli elementi, appunto, motori: cioè contraddittori. Nella fattispecie, Volponi ha dovuto inventare gli elementi del Male. Elementi che fossero atti, cioè, a mettere in subbuglio la ripetitività adorabile del mondo del Bene.

Tali elementi - puramente, dunque, artificiali - Volponi è andato a cercarli nella realtà storica, e sono due (non uno solo come sarebbe stato più logico): primo, il terrore della distruzione atomica, secondo, il disagio alienante causato dal mondo industriale-consumistico. Tali due elementi coesistono, forse si sovrappongono, ma non si mescolano. Anzi, restano perfettamente inamalgamati e distinti. Ed è proprio su tale distinzione che si fonda la struttura del romanzo « superiore » di Volponi. Infatti: il primo elemento — il principio della paura della distruzione atomica — crea nel racconto una forza centripeta; il secondo elemento - il principio della nevrosi sociale — crea nel racconto una forza centrifuga.

La prima forza spinge il Matto verso la Tana (il mondo materno, arcaico, provinciale, il mondo dove è avvenuta, in

tutta la sua purezza, la nascita, e dove, dunque, secondo le norme preistoriche del ciclo, *si ritorna*); la seconda forza spinge il Matto a buttarsi aggressivamente in lungo e in largo per il mondo sociale, secondo le norme storiche dell'opposizione e della contestazione (che prevedono un processo evolutivo: non un cerchio, ma una linea retta verso il futuro: il progresso).

La prima forza — quella che avrà esiti centripeti — e condurrà quindi nella tana dell'Urbinate ventoso — è, nella prima metà del libro, solamente enunciata. Su essa in principio prevale la seconda forza, seguendo la quale il povero Aspri si espande - inventandosi ima velleitaria capacità di meravigliosa estroversione — nel mondo: dico meravigliosa, perché ciò che essa vuole sostanzialmente dominare è, per l'appunto, il mondo affettuoso delle creature (e in seconda istanza, del sesso); in realtà, ideologicamente, essa si esercita sul mondo storico, attraverso una serie di attività cervelotiche che tendono ad appropriarsene, secondo i piani della «devianza», e in un accanito spirito di contestazione (cronologicamente ante-litteram).

In pratica, tutta la parte del racconto che nasce da questo scontro dell'attivistico Aspri col mondo, altro non è che un enorme elemento ritardante rispetto agli effetti del principio «centripeto». Quando finalmente questo principio si realizza, e Aspri va a «Ca' l'ala», il casolare presso Urbino ch'egli ha eletto a rifugio anti-atomico — come ultimo baluardo della civiltà contadina e religiosa - comincia in realtà un nuovo romanzo. Ma è, questo romanzo, più attendibile del primo? No: esso è infatti reso, dal primo, anacronistico. Anzi, direi di più. I due romanzi così perfettamente «distinti», in realtà si vanificano e si annullano a vicenda. Il terrore della bomba atomica rende irrilevante l'angoscia, tanto minore, del rapporto dell'intellettuale con una società aziendale; e, a sua volta, tale angoscia, vissuta nel presente, nel concreto, nella storia, rende mitica e nominale la paura per la distruzione totale del mondo (vista in realtà come apocalisse, punizione del Dio contadino). I due romanzi in cui si articola strutturalmente il romanzo superiore di Volponi si annullano dunque a vicenda, applicandosi l'uno all'altro secondo una illogica giustapposizione, cioè secondo la logica vitale della mancanza di necessità (la continuità essendo assicurata, irrazionalmente,

dallo srotolarsi ossessivo e febbrile del romanzo creaturale). Tale vicendevole annullamento dei due romanzi (lo scontro col mondo e il ritiro dal mondo) riporta dunque il libro alla sua iniziale indifferenziazione, né oppositoria, né dialettica.

Oltre che annullarsi ideologicamente, i due distinti romanzi, si criticano a vicenda. È attraverso il «romanzo del ritiro» che vengono alla luce i difetti del «romanzo dello scontro» (cioè certa artificialità nell'Alter Super Ego Overath, certa arbitrarietà nell'accumulazione delle vicende esistenziali-simboliche di Aspri, certa approssimazione nella sua identificazione infantile con l'estrovertito messicano Murieta); ed è, viceversa, attraverso il «romanzo dello scontro» che vengono alla luce le bellezze del «romanzo del ritiro» (lo stupendo andirivieni di un dissonante Aspri gogoliano tra Ca' l'ala e Urbino, l'amore per la serva Imelde, la raccolta di quadri dell'avvocato Trasmanati, il decadimento e la degradazione dell'eremo nell'inalterabile susseguirsi delle ore, dei giorni e delle notti, nell' eccelsa-umile Urbino). Preso da una terribile furia verbale Volponi, lui, tenderebbe a livellare tutto. Ma non può. Dei due temi storici quello che egli, di persona, ha più profondamente vissuto è certo il tema centrifugo, il rapporto drammatico con un'oggettività che lo implica e lo interessa alienandolo (fenomenologia che del resto Volponi non scopre); ma il tema che egli vive con ispirazione del tutto personale è il tema del ritiro, l'idea dell'eremo dove sopravvivere con la felicità mitomane del programmare una morte da antichi morti: il sogno del tempietto, del tabernacolo, dell'arca, contraddetto ed esaltato da un contemporaneo modo di vita da *maudit* provinciale e umanistico.

Certo, attraverso l'operazione linguistica tipica della sua narrativa - consistente in una mimesi del linguaggio della pazzia clinica ottenuta attraverso l'uso di un linguaggio letterario che gli sia, almeno metaforicamente, solidale, o comunque irrazionalmente analogico — Volponi presta al monologare di Aspri, senza soluzione di continuità, la sua furibonda verbalità letteraria. Così, appunto, come aveva fatto con gli eroi degli altri suoi romanzi, Albino Saluggia e Anteo Crocioni. Ma la verità viene sempre fuori, nei libri necessari e ispirati. Quale verità, nel nostro caso? Questa: che Aspri non è mai completamente poetizzabile. Egli non è infatti un povero

uomo la mimesi linguistica del quale è «semplice». Egli è un vero e proprio intellettuale: quindi l'intellettuale Volponi è costretto a mimare un linguaggio paritetico al proprio, impegnandosi non a esprimere la poeticità mitica di un uomo umile, ma a esprimere tutta la prosaica complessità di un uomo storico.

Quando l'operazione gli riesce, tuttavia, i risultati poetici non possono che essere più alti (proprio perché più difficili da ottenere e perché partiti già a un livello più alto, classicamente e intellettualmente) che nei romanzi precedenti. Quando invece l'operazione non gli riesce, lo sforzo espressivo è però così poderoso, ed è messa in moto una tale massa di tecnicità letteraria e di attualità eticopolitica (sia pur roteante verso tutti gli esiti possibili), che comunque il libro resta «importante»: cosa che per i romanzi precedenti non sarebbe stata possibile (fortunatamente non ce n'era bisogno, dati i fulgidi risultati). *Corporale*, anche secondo gli empirici e sommari giudizi di valore che se ne possono dare, presenta una struttura nettamente differenziata: il romanzo « inferiore » (secondo la prima divisione strutturale) è tutto poetico; il romanzo « superiore » è metà importante metà poetico: importante è la grande sezione dominata da quello che abbiamo chiamato « principio dello scontro » — estremamente attualistico - mentre poetica - e straordinariamente poetica - è la seconda grande sezione, quella dominata dall'anacronistico terrore della bomba atomica, che abbiamo chiamato « principio del ritiro » - o dell'eremo o della tana - là dove « l'ara è di fronte allo stano », e il sole o la pioggia sono divini.

29 marzo 1974

[Alcuni poeti]

Un cambiamento del ritmo tipografico di questa rivista mi costringe a «consegnare il pezzo» tre giorni prima del solito. Devo scriverlo in due ore. Il lettore e gli autori mi scusino la sproporzione tra il testo e il resoconto.

1) *Poesie scelte* di Giosue Carducci. Luigi Baldacci ha fatto il meglio che poteva fare, sia nel? antologizzare e che nel presentare questo volume. La scelta è abbastanza eslege per giustificarsi di per se stessa. Viene fuori un Carducci semi-inedito, un po' come quei poeti «rari» di cui egli stesso amava farsi editore. Le cose meno note di Carducci non sono però meno libresche delle altre; anzi, lo sono di più. Sanno fortemente, addirittura a volte insopportabilmente, di cassetto e di lucerna. Il manierismo carducciano mascherato di vitalità e salute (l'operazione più in mala fede di tutta la letteratura italiana) in queste poesie meno note, che appunto per il loro eccesso manieristico dovrebbero piacerci di più, mostra invece tutta la sua rozzezza e la sua mancanza d'intelligenza. Brutalmente battute e ribattute dal nostro abile « artiere » queste strofe e queste rime non rimandano ad altro che a se stesse, «idioletto» meschino e devitalizzato. Dietro ad esse il *back-ground* è costituito da una vita sentimentale completamente priva di interesse, insincera, e un mondo culturale il cui «italianismo» è soffocante e il cui accademismo è provinciale e retorico. Penso a che disgrazia è stata per gli adolescenti della mia età aver dovuto cominciare con l'interessarsi a un poeta così: interesse che poi non si è concluso con l'adolescenza, ma è continuato ancora durante la giovinezza. Quante ore buttate via, quanta energia malamente sprecata, quanta aberrazione, quanta stupidità.

2) *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, di Ezra Pound. L'« astoricismo » di cui parla Lacan a proposito della cultura americana fa perfettamente al caso di Pound. Il soggiorno in

Europa, anzi, la scelta europea e italiana di Pound non ha fatto altro che accentuare tale suo « asto-ricismo », proprio attraverso la sua accanita e puerile ricerca storicistica, che è divenuta caos di nozioni. Solo il discorso è storico. La chiacchiera è astorica. Pound chiacchiera nel cosmo. Ciò che lo spinge lassù con le sue incantevoli ecolalie è un trauma che lo ha reso perfettamente inadattabile a questo mondo. L'ulteriore scelta del fascismo è stata per Pound un modo sia per mascherare la sua inadattabilità, sia un alibi per farsi credere presente. In cosa è consistito questo trauma? Nella scoperta di un mondo contadino all'interno di un mondo industrializzato, di molti decenni in anticipo sull'Europa. Pound ha capito, con abnorme precocità, che il mondo contadino e il mondo industriale sono due realtà inconciliabili: l'esistenza dell'una vuol dire la morte (la scomparsa) dell'altra. Vivendo tale tragedia, in gioventù, in America, Pound non ne è forse stato consapevole. Forse perché laggiù l'agricoltura era già industrializzata, e la « vecchia agricoltura » era un substrato culturale. Venendo in Europa ha trovato il Luogo da cui i sottoproletari di un arcaico mondo contadino erano partiti portando con sé i loro miti (a comporre quel « substrato »). Ancora forse Pound non se n'è reso conto. La realtà alle volte è troppo più forte della cultura di cui si fa simbolo. Pound doveva accorgersi di tutto questo scoprendone il senso in un « altrove » così totale e assoluto da isolarlo come in laboratorio. Tale « altrove » è la cultura cinese, ossia la religione contadina del confucianesimo. Una religione contadina che poteva essere accettata da Pound meglio di altre religioni contadine, a causa del suo « pragmatismo » (a cui l'americano Pound era stato naturalmente educato). Scoperto nella sua perfetta purezza questo « altrove » contadino (e religioso; addirittura « virtuoso »), Pound ha messo tutto in confronto con esso. Si noti che anche il mondo greco ha in Pound la stessa funzione che il mondo cinese. Anche la religione greca era una religione fatta per essere capita da Pound: una religione insieme estetica e utile.

Non ho fatto uno spoglio, ma direi intuitivamente che almeno l'ottanta per cento delle citazioni greche (in greco) di Pound riguardano la piccola pratica religiosa quotidiana, le piccole divinità morali, cosmiche, ma nel tempo stesso molto realistiche: riti contadini, tabernacoli, leggende adombranti le

più semplici vicende cosmogoniche, ecc. Si può parlare di una identificazione o addirittura di una identità della funzione confuciana e della funzione ellenica in Pound. L'Italia fascista era un mondo contadino intatto. La piccola borghesia burocratica e paleoindustriale di allora veniva tutta dai campi. Non esistevano borghesi che non avessero ancora un nonno o una nonna (viventi) contadini. La retorica fascista aveva un'ideologia «virtuosa» (puramente verbale e sciocca) su un suo progresso conservatore: fare delle opere moderne nell'ambito di un mondo antico da rispettare nelle sue tradizioni ecc. Tutto ciò doveva avere uno strano fascino nell'astoricistico Pound, che lo accipiva in modo del tutto aberrante, ma non senza logica. In questi frammenti tutto ciò è straordinariamente chiaro. Inoltre la loro lettura è stupenda, perché siamo, a insaputa dell'autore, davanti a un Pound «breve», cioè tecnicamente lirico. «Uomini siate non distruttori»!

3) *Poesie complete* di Sergio Solmi. Tener presenti come modelli unici, al di fuori dei quali non esiste poesia (italiana), Leopardi, o il Tasso dei Madrigali, o il Petrarca, correggendoli con un po' di «comicità» pascoliano-gozzianiana e con la varia prosaicità del Novecento surrealistico o realistico (comunque disincantato rispetto a quei primi modelli classici): che assurdità! Non vedere altra struttura ritmica al di fuori di quella dell'endecasillabo e dei suoi adorabili enjambements, che assurdità!

Eppure con questo materiale-ombra e queste manie, Solmi ha costruito un piccolo canzoniere, la cui forma viene fuori per coazione dei complessi. Con animo rattrappito e reverenziale e nel tempo stesso con la coscienza di «essere fuori», in una zona di libertà sufficiente a consentirgli di essere sincero e pulito, quasi a compenso della «marginalità», Solmi, come in sogno, ha ottenuto perfettamente quello che voleva, quello di cui, *ambiziosamente, si accontentava*. Le sue poesie sono fatte per volatilizzarsi, e per restare dentro come qualcosa di sicuramente sognato, anche se dimenticato.

4) Non recentissimi, anche se recentemente ricevuti, sono altri libriccini di poesie di Scheiwiller. Ne citerò tre: *Il libro dei cinque sentieri* di Quirino Principe, *Alla fine della poesia* di Riccardo Tantarri, *Incostanza di Narciso* di Amedeo Giacomini.

Li accomuno per il «valore». In realtà sono molto lontani fra loro. Non si tratta peraltro di giovani poeti, di principianti. Sono già addirittura autorevoli. Mi vergogno di parlarne in questo modo. Per ognuno ci sarebbe la possibilità di quel lungo esame che merita una poesia originale e, ripeto, già matura. Tradizionali circostanze mi costringono a limitarmi a indicare questi poeti al lettore, con un'antipatica aria complimentosa da dispensatore di indicazioni a proposito di qualcosa di cui, poi, non me ne importa nulla, cioè la letteratura italiana. No, sia ben chiaro che io indico delle persone in carne e ossa, il loro segreto, la loro intimità, e, ripeto, il loro oggettivo valore.

Ci sono altri due poeti — tutti due siciliani — da citare: molto più ingenui e «letterati», comunque, uno giovanissimo, Sebastiano Grasso (*Il giuoco della memoria*) e l'altro non più giovanissimo, su cui si potrebbe fare un discorso stranamente simile a quello che ho accennato per Solmi: Nino Crimi, *Falce naturale*.

Per altre ragioni citerò anche il nome di Gastone Monari (*Pur che tutti ridano*), che è un «caso», come crudelmente si dice. Ma voglio liberarmene la coscienza. Se questo povero, disperato omosessuale fosse ancora vivo, gli rimprovererei l'adesione alle norme più terroristiche, sciocche, esteriori della neo-avanguardia. Ma la sua gestualità si è conclusa con un suicidio, il quale forma dunque, oggettivamente, un «tutto solidale» con il testo. Insomma, Monari ha trovato nella tecnica neo-avanguardistica la possibilità, appunto, di sfrenarsi in un esibizionismo disperato di cui non c'è dubbio che avesse assolutamente bisogno. Compiere il gesto di scrivere poesie, anziché scrivere poesie, per Monari non è stato privo di senso. Non c'è in lui il giuoco del cinismo, della malafede, della fatuità che caratterizzano gli altri pidocchi che hanno usato in questi anni la sua stessa tecnica.

Infine cito un libriccino delizioso, credo fuori commercio: *Rien ne va plus* di Franco Cavallo.

5 aprile 1974

Marianne Moore, *Come una fortezza*

Aleksandr Dovzenko, *Taccuini*

Sono stato in questi giorni all'università di Trieste; anzi, per essere esatto alla «Casa dello Studente», per invito, sia dell'Arci che ha organizzato l'« autogestione » della «Casa dello Studente», sia, inizialmente, di un gruppo di studenti che segue un corso sul cinema italiano degli anni Sessanta, tenuto da Lino Miccicchè. C'erano circa settecento studenti, il grande e nudo salone era gremito; ma silenzioso, ordinato. Il tema del dibattito era un tema trattato da me, frammentariamente, proprio su queste pagine: *Cultura borghese - cultura marxista - cultura popolare*. La breve dieta terminologica che ha fiancheggiato la discussione ha stabilito l'incommensurabilità dell'espressione «cultura marxista», con le altre due espressioni analoghe. In effetti il marxismo o è l'ideologia di una lotta politica, oppure non è che una «qualifica» della cultura borghese. (Per questo io in un articolo qui pubblicato avevo appunto parlato di «cultura borghese marxista» opposta a «cultura popolare»). Bene. L'incontro con gli studenti triestini è stato sorprendente: non solo per la grazia della loro gioventù e del loro comportamento, non solo per il livello particolarmente alto della loro cultura, ma soprattutto per un fatto che (almeno per me) è una novità: cioè la razionalizzazione della rivolta del '68, sia da parte dei giovani comunisti che dei giovani extraparlamentari. Tale razionalizzazione ha prima di ogni cosa espunto la «gestualità» (terroristica, verbalistica e moralistica) del '68 e degli anni successivi.

Non ha ripudiato tuttavia affatto gli argomenti di fondo: l'«ideologia» e la «passione» neo-marxiana nata in quegli anni, con tutte le implicazioni, positive e negative (secondo l'ottica dei più anziani, nel cui «vissuto» ci sono altre esperienze storiche, altre abitudini mentali). Tuttavia, insieme alla

«razionalizzazione» — almeno questa è la mia impressione - si è avuta anche una certa fondazione istituzionale di sia pur provvisori valori diciamo «di spinta» (i valori reali nuovi vengono altrimenti e ben più complessamente vissuti). Se la razionalizzazione ha comportato uno «status» di comportamento ben riconoscibile a un «pater», la contemporanea codificazione, a tale «pater», non può non dare un sia pur represso sentimento d'angoscia.

Codificati, il pragmatismo e il connesso terrorismo divengono «striscianti»: e se dànno, subito, meno dolore, si trascinano più a lungo nel tempo, come un male non grave ma cronico e inguaribile. Quando, con ostinazione e insistenza pari alla grazia, quegli studenti triestini e friulani mi rimproveravano teologicamente di occuparmi nelle mie opere o dei contadini o dei sottoproletari invece di occuparmi degli operai impegnati nelle lotte sindacali o nelle discussioni dei consigli di fabbrica, non si rendevano conto di due cose: primo, che questo è il rimprovero che mi è stato mosso dai comunisti per circa vent'anni, pervicacemente (eccettuato nel momento del mio « successo » iniziale, perché il Pei accetta, indiscriminatamente, *tutto ciò che si afferma*: avrebbe accettato poi anche la neo-avanguardia— e ciò sarebbe nulla in confronto all'accettazione dello «sviluppo» degli industriali!); secondo, che nelle loro parole di rimprovero era implicato uno zdanovismo (ancora!) che si richiamava ai canoni, sicuramente dimenticati dai giovani, del «realismo socialista». Sotto questo doppio «ritorno» alle più cattive abitudini della intelligencijs comunista di partito (è così dunque che si è realizzata la mia esortazione: «Il Pci ai giovani?»), c'è una terribile ingenuità. È anche commovente, ma soprattutto terribile. La distinzione razzista tra sfruttatore e sfruttato; l'idea che tutti gli uomini che non lottano coscientemente una lotta di classe sono «subumani», e che quindi tutto il passato pre-marxista è sostanzialmente «subumano», con le sue persistenti, enormi sacche storiche (i mondi contadini arcaici e i sottoproletariati); che la «borghesizzazione » degli operai non conta, è un'ubbia degli intellettuali anziani: un operaio sarà sempre un operaio e un padrone sarà sempre un padrone (capisco del resto che l'ottica di un giovane su questo punto è molto diversa dalla mia: egli non sa fino a che punto un operaio apparteneva solo

fino a pochi anni fa a una «cultura popolare», e come era, direi fisicamente - nel corpo, nella voce - che la coscienza di classe, su tale cultura popolare e sui suoi «modelli umani», si innestava; e quindi non si rende conto di quanto invece oggi il «consumismo» abbia trasformato le cose: tanto che ai miei occhi, ormai, a lottare in una fabbrica, mettiamo per il salario, sono di fronte due tipi di borghesi. Ai miei occhi, non a quelli di un giovane. Per me insomma era un operaio che *faceva* la lotta di classe; per un giovane è la lotta di classe che *fa* l'operaio).

Marianne Moore è una poetessa americana (di origine, si badi, irlandese: mondo contadino, cattolico e soprattutto povero). Essa è squisitamente borghese. È una vera e propria signora. Della razza oggettivamente (almeno per me) più odiosa. Ma appartiene a una élite, l'élite più sublime, in cui la cultura borghese subisce una specie di transustanziazione, e trasforma radicalmente la persona che vive tale cultura super-privilegiata, nei suoi rapporti col reale. Marianne Moore è appunto la poetessa di tali rapporti col reale «reificati» dal privilegio del privilegio. La sua appartenenza all'ordine della classe degli sfruttatori, si rarefa, svapora apparentemente: in realtà ne coglie i caratteri supremi e li cristallizza. Offro questa poetessa (la sua *Come una fortezza*, ma anche il precedente *Il basilisco piumato*) alla meditazione dei miei discordanti compagni triestini, e a tutti i loro coetanei che hanno razionalizzato (e in parte codificato in certezze) l'estremismo della rivolta studentesca. Offro alla loro meditazione (e probabilmente al loro scandalo) proprio la «cristallizzazione» che la Moore ha fatto del massimo dei privilegi storici della classe al potere permettendo loro di sfidare la storia, e di restare intatti — ambigui ma indistruttibili — a dimostrare *qualcosa*.

Ciò che essi dimostrano è l'unicità del mondo umano, la sostanziale identità degli sfruttati e degli sfruttatori. Alla realizzazione dei beni preziosi della Moore hanno collaborato la povertà irlandese e il benessere industriale americano: una cultura subalterna e arcaica, e una cultura borghese al suo stadio supremo (che, s'intende, contesta — insieme illuministicamente e irrazionalmente — la borghesia).

Un ideologo della lotta di classe - quando si occupa di

problemi culturali - non può non tener conto che al di sopra della radicale divisione causata dalla lotta di classe, c'è la concreta unicità dell'uomo: in cui la parte «povera» non è affatto subumana (che stupidaggine!) e la parte ricca non è necessariamente spregevole. Solo un piccoloborghese (classe sociale da cui proviene la maggioranza degli intellettuali marxisti) può provare questi due odiosi sentimenti di disprezzo razzistico verso gli altri (il povero subumano, il ricco razzisticamente spregevole). Il vecchio contadino che in un Paese del Terzo Mondo (e non perché appartiene a un Terzo Mondo idealizzato stupidamente dalla retorica di una sinistra che ha letto solo Fanon) costruisce con le sue mani un piccolo argine di fango al rigagnolo che bagna il piccolo campo di orzo, è un *uomo*, anzi, un *Uomo*. Egli ha lottato per secoli contro la classe dominante, per lo più straniera, colonialista, attraverso la passività, cioè la più assoluta e totale estraneità culturale ad essa. È poco, ma è ugualmente **tutto**. E così un ricco, squisito poeta, che parla quasi unicamente di oggetti, animali, problemi culturali e linguistici, anch'esso è un uomo, anzi un *Uomo*. I partiti comunisti che sono andati al potere senza tener conto, trionfalisticamente, di questo (cari professori comunisti della università di Trieste che infatuate i vostri studenti così migliori di voi) hanno creato, attraverso il mondo contadino perfettamente compreso, il «culto della personalità», e, in campo culturale, il «realismo socialista».

Oltre all'adorabile Marianne Moore, offro alla meditazione dei giovani marxisti anche il libro di un regista sovietico che, provenendo dagli anni Ruggenti del formalismo russo, ha dovuto vivere appunto il periodo del culto della personalità e del realismo socialista: Aleksandr Dovzenko. Strano, ma anche a lui che faceva film (quei pochi che riusciva a fare) sul nativo mondo ucraino, affrontando i temi della Rivoluzione attraverso la naturale concretezza realistica del poeta, da una parte, e dall'altra attraverso la squisitezza tecnica, così asciutta, netta, inventiva, priva di ogni specie di sentimentalismo, anche formale, della Scuola formalistica - anche a lui, e attraverso la viva voce di Stalin in persona, veniva consigliato di entrare in fabbrica e di vedere in un operaio comunista che vi lavorava l'unico modello umano positivo possibile. Così il povero Dovzenko — come il suo amico Majakovskij - come i suoi

collegli più autorevoli Ejzenstejn e Pudovkin - è stato costretto per tutta la vita a difendere le sua ideologia formale adattandosi ad accettare discussioni tanto interminabili quanto cretine. Dall'altezza intellettuale degli anni Venti, in cui si era formato, è stato costretto a degradarsi a un livello intellettuale di una bassezza penosa, tutto fatto di luoghi comuni, di ricatti accademici, di confronti puerili. Dovzenko non era un uomo forte, e non era molto forte neanche come scrittore. Il suo lungo martirio, forse proprio per questo, appare in tutta la sua spaventosa miseria nei *Taccuini* che lo testimoniano. Il dover difendere il minimo ovvio diritto possibile di un autore, contro un'ignoranza di carattere, sì, franchista o fascista, senza per questo disperatamente venir meno alla fede comunista (rinunciando a qualsiasi specie di «gesto») vale certamente la Siberia; se non è peggio.

12 aprile 1974

« Almanacco dello Specchio n. 3 »

Almanacco n. 3 dello Specchio. Vediamo cosa c'è di nuovo e cosa c'è di confermato quest'anno.

Georg Trakl: NO. Ho letto le poesie di Trakl alla fine degli anni Trenta (credo tradotto da Traverso); non tutte, naturalmente, come usava allora, al tempo degli *enchiridion*, dei «nitidi libriccini». Ne avevo conservato un ricordo geloso, di ammirazione iniziatica. Ora queste gonfie poesie, diventate decisamente e nudamente post-romantiche, mi annoiano.

Roger Gilbert-Lecomte: **no**. Malgrado la prefazione un po' minatoria di Claudio Rugafiori che rimette in moto l'universo, almeno da Hegel in poi, e malgrado la testimonianza di Artaud, queste poesie degli anni Trenta di Gilbert-Lecomte non sono che una illeggibile versione degradata di analoghe poesie degli anni Venti.

Kenneth Patchen: SÌ. Lo si affronta difficilmente, a causa di alcune poesie visive, vagamente vignettistiche, che naturalmente saltano subito agli occhi, poste alla fine della breve scelta. Ma, ritornando indietro, e leggendo i versi veri, presentati dal prefatore (Silvano Sabbadini) come versi prefiguratori - con un ventennio di anticipo - di Ginsberg e gli altri, piano piano eccoci di fronte alla «rivelazione». Kenneth Patchen non è un poeta minore. Kenneth Patchen è un grande poeta. Versi come quelli di *L'essenza dell'amore inteso come ricerca del perduto* creano intorno a sé il silenzio, lo stupore e la venerazione dell'alta poesia. In America in quegli anni solo Marianne Moore scriveva a tale altezza. E se la Moore è più grande (siamo a un elementare referto quasi sportivo) lo è perché ha avuto la fortuna di essere più felice.

In Patchen si sente, come una costrizione originaria, l'umiltà delle origini popolari, che gli impedisce di essere arbitrario, provocatorio, ambizioso, totalmente libero

(cosa assolutamente necessaria per un poeta che operi in un contesto sociale come quello americano dagli anni Trenta agli anni Cinquanta); e si sente anche in lui, come altra forza costrittrice, la mancanza di salute, la morte imminente, che gli hanno impedito di fare, come la Moore, da una parte, e i *beats* dall'altra, della sua vita e della sua poesia uno *show*. Anzi, la poesia di questo operaio-non-sano, è di un estremo rigore, non concede nulla. Elegge un sublime grigio a suo colore; una gravità assolutamente sincera a suo pedale. La Bibbia è letta su un registro paratattico, dominato da un ordine severo. Il suo «odio sociale» non ha niente di volgare e isterico, come accade ai poeti piccolo-borghesi; è anzi, uno dei sentimenti più alti e virili della sua poesia. Basta un poeta come Patchen a giustificare un'intera antologia.

Carlo Betocchi : ? Non posso assolutamente scrivere NO, ma neanche SI'. Sono abituato a un altro Betocchi, che amo incondizionatamente. Questo Betocchi non aveva paura dell'estetismo, anzi, egli era manierista con tale freschezza e tale impertinenza da identificare la «maniera» col «canone» di uno scrittore di inni sacri (di un cattolicesimo aberrante decadente e evangelico al tempo stesso). In questi versi Betocchi par volere abiurare da simile «maniera» o «canone», quasi vergognandosene a causa dell'età (come se la vecchiaia esistesse realmente, e non fossimo invece sempre ragazzi!). Ma questo è il punto: è riuscito veramente ad abiurare?

Vladimir Holan: SI' (naturalmente). Grazie alle cure di Serena Vitale, che non sbaglia un colpo, un'ombra ha preso corpo, un «nome» è diventato un fatto. Holan è entrato nel novero dei poeti letti.

Sergio Solmi. Egli è qui prefatore di una poesia (*Nulla*) firmata con uno pseudonimo e pubblicata sul «Corriere dell'Adda e del Ticino» intorno al 1950, La cosa è curiosa. Ma non riesco a condividere il giudizio di Solmi su questo testo sospetto.

Thom Gunn: NO. È un poeta pieno di vitalità, di energia e di invadenza, che assomiglia a tutti i poeti anglosassoni del secolo, e per di più anche un po' a D'Annunzio.

Giorgio Orelli: SI'. Sembra impossibile continuare a fare poesia nel 1972-73 tenendosi fedeli ai canoni del tempo in cui si è cominciato (1944). *Nel mezzo del giorno, Tramonto*

dell'ideale, ecc., sono poesie che sarebbe riduttivo e offensivo chiamare deliziose. Falsa ingenuità, finta scorrevolezza, studiata evocazione neorealistica del dialetto e del quotidiano, calcolata civetteria letterario-umanistica: mentre tutto è straordinariamente reale.

Josif Brodskij: SÌ. È, con Patchen, la grande rivelazione di questo libro. *Quasi un'elegia* e soprattutto *Fermata nel deserto* si collocano (per l'assurda logica interna di un «almanacco») accanto a *L'essenza dell'amore inteso come ricerca del perduto*. Eppure anche per Brodskij si può parlare di «severità» linguistica, di assoluta fermezza di stile. La sua poetica si fonda sull'idea dell'inutilizzabilità della poesia. Poetica che acquista senso solo se confrontata col contesto letterario sovietico, in cui Brodskij era, appunto, un «fannullone» (campo di lavoro, esilio in occidente). È il rigore che il poeta si impone di tenere, strofa per strofa, verso per verso, parola per parola, la poesia al livello dell'inutilizzabilità che dà a Brodskij (che è un fumista, di origine probabilmente formalista) quella «severità» che è apparentemente contraria alla sua natura. Il «grave falsetto» così ottenuto (insieme a quanto degli anni Venti si conserva intatto nella cultura di Brodskij) dà a questa poesia uno straordinario prestigio, destinato per sua natura a non divenire mai ufficiale.

Gary Snyder: NO. Appartiene al «Rinascimento poetico di San Francisco», al *Beat Movement*. Non vale niente. È uno di quei tipi con grandi barbe ecc. attratto dalla cultura orientale, dallo Zen ecc. Un dilettante detestabile (forse un buon uomo).

Michel Deguy: NO. Fatuo, inamidato e gestuale.

Michael Hamburger: ? Pubblica un saggio sulla poesia, molto volenteroso, ma tutto prevedibile.

Luciana Frezza: NO.

Tiziano Rossi: NO.

Sergio Salvi: NO (cosa gli è saltato in mente?)

Giorgio Celli: NO. Non si può continuare a fare poesia avanguardistica «normalizzando» la neo-avanguardia. Bisogna vergognarsi di averla fatta, vergognarsi calvinisticamente. Sperare in una palingenesi, che si può peraltro ottenere solo attraverso un grande sforzo culturale e il dolore.

Cesare Ruffato: NO. È un «NO» ideologico, punitivo. Perché in effetti Ruffato si merita sostanzialmente la bellissima

prefazione di Zanzotto, che ha visto in Ruffato quell'elaborazione di linguaggi specifici che invece non è risolta.

Salvatore Mannuzzu: NO (ma anche questo è un «no» severo).

Giuliano Dego: NO.

Maurizio Cucchi: SÌ. Mi sentirei di dire che questa sua «cantica» narrativa è la rivelazione italiana dell'antologia.

Jorge Luis Borges: NO. Orribile.

«Corriere della sera», 14 aprile 1974

Cesare Zavattini, *Stricarm' in d'na parola*

Niente avviene per caso. Ogni cosa anche minima può e deve essere spiegata all'interno di una Logica. Le Logiche a disposizione sono molte. Perciò ci sono molte spiegazioni. Evidentemente l'ultima spiegazione possibile implica l'unificazione delle Logiche. Nel «vissuto», infatti, è quanto avviene. Il ritorno del dialetto è uno degli immediati contraccolpi dell'interruzione del trionfalistico «Sviluppo » deciso dagli industriali : per tiene a una logica economica, ma è fenomeno talmente marginale ed eslege, da rendere, col fatto stesso di porsi come problema, insufficiente a spiegarlo - e a spiegarsi - quella logica. Io potrei dire che anche i ragazzi del popolo - resi infelici e sgradevoli (anche, ahimè, retrospettivamente) dalle mille lire di più infilate nelle loro saccocce dal benessere perché potessero imitare il modello consumistico dei figli della piccola borghesia - al primo incrinarsi dello «sviluppo», alla prima ancor incerta sottrazione di quelle mille lire — hanno avuto improvvisamente facce più umane. La minaccia della recessione ha fatto scoprire la tana dove andarsi a rifugiare per non morire eventualmente di fame. Nella tana si parlava ancora dialetto, per un fenomeno di sorprendente e imperturbabile diacronia.

Tornare al dialetto è «tornare indietro»? Secondo la logica di quella tremenda razza consistente nella fusione in un solo corpo di un professore universitario e di un comunista ortodosso, certamente sì. Ma fuori dalle regolucce morali di un lealismo partitico e da quelle dialettiche di uno storicismo corretto e perbene, invece no. Nella storia - che è una nozione convenzionale di scambio, comunque - non esiste l'avanti e l'indietro. L'avanti e l'indietro esistono nella retorica. Non c'è dubbio che un «ritorno » al dialetto implica un « ritorno » a una forma di vita anteriore all'industrializzazione. Il dialetto è una lingua contadina, che, per quanto ci riguarda, ha annesso

la prima industrializzazione manifatturiera (la filanda di Renzo) e il paleocapitalismo. Nel momento stesso in cui si sente una «voce» che emette un fonema dialettale, si stabilisce non solo una gerarchizzazione classista, ma ormai anche una categoria temporale.

Anche Zavattini all'età di venticinquemila cinquecento giorni, ha scoperto il dialetto. Tale scoperta gli ha permesso di scrivere il suo libro di gran lunga più bello. Anzi, un libro bello in assoluto. Tutto è rimesso in gioco, tutto, per dir meglio, ritorna finalmente gioco. Non c'è strofa, verso, addirittura parola, che non sia stata oggetto di una invenzione nata dall'energia dovuta alla riscoperta dell'inventare. Ogni poesia è una «trovata», nell'aureo e liberatorio senso del «trobar». È vero che il dialetto coagula in sé, come spirito della propria materia, valori non solo antichi, ma addirittura arcaici, per non dire preistorici o mitici. Per esempio, i dialetti italiani suonano tutti come sanfedistici (almeno nel momento in cui vengono scritti, e cioè strappati al loro ambiente, che è orale, e quivi il sanfedismo evapora nel magma polisenso storico-preistorico). Sono la lingua della Chiesa, della Parrocchia, della Provincia — oltre a essere la lingua del campo coltivato o della piccola fabbrica artigianale. Ma Zavattini ha preso un primo provvedimento, che si è dimostrato efficace (fin dove era possibile): ha laicizzato il dialetto. L'ha costretto a contenuti perfettamente contrari al suo spirito. L'ha reso progressista, comunista, ateo (anche le teofanie o ierofanie tipicamente zavattiniane sono di carattere laico). Ciò non significa naturalmente che un certo sentore di sanfedismo permanga — specialmente là dove Zavattini s'illude di averlo con più ispirata determinazione respinto: la scatologia.

Il senso del «semantema» può essere forzato, ma il senso del «fonema»... Chi sottilizzi, e soprattutto chi sia sensibile, non può non aggiungere al contenuto voluto dall'autore i contributi irrazionali e involontari evocati dai suoni: contadini gobbi sui maggesi feudali dello Stato Pontificio, saggezza di servi, organizzazioni di vite senza alternativa, grossolanità erotiche in un mondo represso, ecc. Tuttavia, su tutto questo Zavattini risulta sufficientemente vittorioso. Ha fatto tutto quello che stava in lui, almeno, per vincere la difficile battaglia.

Ma il dialetto, ripeto, non è depositario solo di valori di un

passato recente, quelli cioè dei secoli che immediatamente ci precedono. Non c'è soluzione di continuità in una lingua, specie se essa - come i dialetti — è puramente orale. Essa contiene non solo i codici di vita ultimi (che sembrano quelli da conservare ai conservatori), ma le loro vicissitudini storiche e le loro origini: anche preistoriche. Quindi gli archetipi. Sono depositari del «memorien» (memoria collettiva) e della «Massenpsychologie» (psicologia di massa, inconscio di massa), per ricorrere alla terminologia di due autori diversi (Jung e Freud). La religiosità contenuta nella loro oralità, cioè nel loro momento più irrazionale, non è solo cattolica, o pagana storica: ma è anche la religiosità inaugurale, quella, per esempio, che identifica vita con morte, che esclude la nascita, che confonde il firmamento con la volta della tomba, che concepisce il vagabondare della ricerca come il passare da una madre all'altra, nell'interno del suo corpo, il labirinto; quella che concepisce il vivere come un dormire, da cui ci si può risvegliare solo attraverso una seconda nascita: la nascita rituale dell'iniziazione. Niente di tutto ciò è andato perduto nella nostra storia: nell'inconscio collettivo tutto è depositato e vivente. Leggiamo la prima poesia di questo libro dialettale di Zavattini (nella traduzione italiana): «Vita, vita, cos'è? Meglio tacere. | Non vorrei disturbare quei due là | che si stanno chiavando in mezzo all'erba». È difficile immaginare qualcosa di più profondo e di più tremendo. In un ingorgo di erotismo senile, molto disperato, malgrado la maschera ridanciana della convenzione dialettale, Zavattini subisce una regressione fino alle più lontane origini infantili. Egli non è mai nato. La vita non c'è. È silenzio, è negazione. L'eventuale vagabondaggio o esperienza è avventura prenatale. «Tacere», cioè entrare nel buio, nell'interno (dove non c'è mondo), identificarsi col pene del padre, che rientra nel nulla. Ecc. E perché tutto questo? Perché il « bambino » (non il vecchio !) si trova di fronte alla « scena primordiale » : il coito tra il padre e la madre, la fusione dei loro due corpi in un assoluto padre-madre che non può essere violato. I due che si chiavano non sono due sani contadini che il vecchio Zavattini dialettale approva fino all'adulazione e, con finta saggezza, invidia e protegge. Sono il Coito delle Origini. Egli dice di non volerlo disturbare perché in realtà vuole disturbarlo. Vorrebbe assumersi magari il ruolo

di Cronos: ossia, andare lì e tagliare il pene del padre. O almeno quello di Tiresia: andare lì e dividere a bastonate i due serpenti attorcigliati nella congiunzione che fa di loro una sola cosa da amare e odiare, ecc. Non per nulla il titolo della poesia è *Meglio tacere*: il motto della rimozione.

In un'altra poesia assistiamo ancora a un'evocazione dell'archetipo coito primordiale: questa volta la coppia dei sani contadini di Luzzara è nel letto, anzi nella «lettiera» che alla loro gagliarda monta «trema». Ancora una volta i due Genitori, nella loro congiunzione interdetta al bambino e fonte di ogni sua ansia futura. Questa volta il Bambino entra, e li coglie sul fatto: ed essi non si fermano! Continuano imperterriti quel loro coito che non si può, effettivamente, fermare mai più perché è il coito dei coiti.

Il Bambino entra a sorprenderli - nella breve, essenziale poesia scherzosa di Zavattini - come se fosse, appunto scherzosamente, il Papa. Stavolta dunque non il motto, ma uno dei simboli più monumentali della rimozione! Il sorprendere il coito dei Genitori causa nel Bambino automaticamente il desiderio di morte. Che si manifesta nella masturbazione, nell'esibizionismo, nell'autolesionismo. Tutto ciò si scatena infatti angosciosamente nel vecchio spiritoso Zavattini dialettale. Egli cerca la propria morte non solo in atti di onanismo; ma nel confessarli (sotto forma di dialettali confidenze), e soprattutto nel nominarli con una certa ossessione scatologica (che passa, nei testi, per realistica e magari un po' avanguardistica). Confessione e scatologia sono forme chiaramente autopunitive: sado-masochismo quasi da laboratorio. C'è un canto popolare che dice: «Chi non ama la f..., non ama Gesù»: cioè: per amare la propria madre bisogna amare il proprio padre (e, evidentemente, viceversa): in altre parole, per essere, secondo il proclama, perfettamente eterosessuali, bisogna essere omosessuali. Anche in Zavattini c'è un verso simile (in *Dio*): «Dio c'è. | Se c'è la fica c'è». La «madre col pene» e contemporaneamente il padre con la ferita-utero, il padre della «couvade», ossessionano la fantasia di Zavattini, che si rivela in queste innocenti, sane poesie dialettali come regredita alla più terribile infanzia, premessa per una psicosi fortunatamente mai sviluppata.

Tuttavia in Zavattini, di tale psicosi, deve esserci stato il

terrore, almeno sotto forma del terrore di essere «castrato» oppure «omosessuale». Ciò è dimostrato dal fatto che egli rovescia tale terrore in trionfalismo, che è servile rispetto alla maggioranza, e terroristico rispetto alle possibili minoranze. La poesia citata (*Dio*) continua infatti: «Solo lui (*Dio*) poteva inventare una cosa così (*la f...*), | che piace a tutti a tutti | in ogni luogo... » Questo eleggersi a fanatico e iperbolico «rappresentante» di una maggioranza (che viene così adulata) nell'esaltazione di una norma richiedente la complicità universale e l'implicita degradazione dei non-complici, fa, dello Zavattini inconscio, un uomo dell'epoca di Hitler e di Stalin. Del resto Zavattini sa benissimo di aver scritto un libro demoniaco: anzi, ha cercato in tutti i modi di scriverlo, talvolta forzando la materia e la voce. È un libro tutto sopra le righe, tutto esaltato. In questo consiste la sua bellezza, e in questo si riqualifica la sua manipolazione, in parte voluta e calcolata, del dialetto e della sua presunta purezza realistica. Questo libro «di sinistra» gronda di tutta la tabe dell'uomo moderno medio, e del resto, proprio nel momento in cui si pone come libro «di sinistra», pur con una certa ipocrisia - che cerca di presentare il popolo come il popolo che va alle feste dell'Unità - si pone anche come libro «eretico di sinistra»: estremistico. A parte il recupero voluto dell'irrazionale (sesso e religiosità, più il mondo «conservato» di una volta), ma soprattutto per la decisione, consapevole, della più scandalosa sincerità (*I giovani, Italiani, non fidatevi di me* e passim per tutto il libro) superata solo dalla sincerità dovuta a una decisione inconsapevole.

19 aprile 1974

Costantino Kavafis, *Poesie nascoste*

Non avevo nemmeno finito di scrivere che il semplice nominare l'omosessualità è «tabu» — come si dice con ormai abusata e goffa parola — che la prefazione di Filippo M. Pontani alle *Poesie nascoste* di Kavafis viene a darmi una triste conferma.

La paginetta dedicata all'eros di questo grande poeta (io lo giudico con Apollinaire e Antonio Machado il più grande poeta del primo Novecento) è il capolavoro di un Efesino fanatico di San Paolo. E Pontani è uno squisito letterato; un uomo di cultura. È, se non altro, l'uomo di Kavafis, l'uomo alle cui cure dobbiamo la conoscenza di Kavafis. «Umbratile mondo», «anima vuota e abbrunata, per un'esitazione inesplicabile alle soglie d'un contatto dei sensi», «un ossessivo turbinare di memorie inesprese», «fugaci incontri in un bar», «una *strana beltà* in un teatro», «figure intraviste o ricordate» e finalmente, nominato quasi con sgomenta audacia, il «piacere greco». Chi è il destinatario di queste allocuzioni ambigue tra il maschile e il femminile? Pontani stesso? Il lettore? Certo, c'è qualcosa all'interno del testo di Kavafis che può farsi «modello» di queste esitazioni (in un contesto italiano decisamente floreali): ma si tratta, prima di tutto di un rapporto tra Kavafis e un idealizzato o male immaginato lettore occidentale, soprattutto inglese (puritano, forse ancora di tradizione vittoriana); e, in secondo luogo, si tratta della visione vistosamente ambigua che Kavafis ha della storia, sempre secondo gli schemi del tardo romanticismo e del decadentismo britannici. Tutto ciò diviene sublimemente «sfumato» in Kavafis; e la reticenza è una mozartiana, cioè funerea, civetteria («Sono Dei per gaiezza» dice Gemisto citato da Pound). Ma temere di nominare l'amore per i ragazzi di Kavafis significa non amare Kavafis. Tanto più che il mondo greco-alessandrino e levantino in cui è vissuto Kavafis non aveva di certo di questi

pudori.

Kavafis ha materialmente fatto l'amore quanto e come ha voluto: l'amore omosessuale era accettato nel suo mondo, anzi, era in un certo modo onorato (tra l'altro lo è ancora : almeno finché la tolleranza dell'Età dei consumi non costringa quel mondo ad abiurarlo, come abitudine dei tempi del così detto sottosviluppo). Kavafis non aveva dunque problemi di ordine sociale - con le loro vergogne - da affrontare a causa della sua pederastia: egli *non era tollerato*, egli era libero. Naturalmente tutto ciò nella misura in cui non era occidentalizzante. La sua cultura occidentalizzante comportava anche l'idea puritana e ipocrita della vergogna. L'eurocentrismo ha come caposaldo la «dignità» falsa dell'uomo che ha una falsa idea di sé. Fuori dall'Europa non si conosce questa «dignità». Si cede alle debolezze umane, o ci si attiene ai codici; oppure ci si dà delle arie (i potenti, i sacerdoti), con la stessa ingenuità con cui i semplici invece, si abbandonano, appunto, alle ingenue debolezze umane. L'eventuale condanna religiosa (nella fattispecie quasi sempre puramente nominale) non si fa mai moralistica. Dalle poesie di Kavafis traspare perfettamente questo mondo ingenuo e ingenuamente degradato e corrotto. Non è mai un sentimento di colpa di Kavafis o del ragazzo che gli piace a interrompere o rendere doloroso il loro rapporto: sono i semplici casi della vita, come succede tra uomo e donna. Naturalmente con un ragazzo i rapporti tendono sempre ad essere o aprioristicamente più leggeri o aprioristicamente più tragici che con una donna. L'amore per un ragazzo non può, da una parte, essere benedetto, legittimato; dall'altra esso è condannato alla trasformazione fisica del ragazzo che cresce, acquista altri caratteri sessuali. Quindi Kavafis non poteva che vivere l'inquietudine del libertinaggio e la conseguente solitudine. Con dolore immenso; con dolore pari alla gioia che dilagava in realtà in tutta la sua vita.

Come accade per Penna, del resto, tutte le poesie di Kavafis hanno un senso segreto e costante: l'idea della miracolosità dell'esistenza, scoperta come attraverso un «enthousiasmés» religioso, che ha i caratteri sia della nevrosi d'ansia che della nevrosi euforica. In questo libro di *Poesie nascoste* (ma il titolo è del traduttore, come sono del traduttore i titoli delle varie sezioni in cui è ripartito) tutti i caratteri della poesia di Kavafis

sono presenti, nel modo più seducente. Nelle «pieghe della storia» Kavafis riesce a cogliere momenti di concretezza esistenziale sorprendenti, in un eccesso di evidenza che annulla quasi di colpo (con la barbara vitalità della poesia) l'imprecisione storica creata appositamente per l'effetto dell'apparizione, appunto, esistenziale. La chiacchiera (omelia!) che risuona nel fondo di una vicenda storica è inventata da Kavafis con l' *humour* di uno scrittore moderno che mimi la chiacchiera gergale dell'ultima stagione (Angus Wilson o Arbasino), e poi la distanzia da sé, sospendendola come un «idolo verbale» sugli abissi.

Aria da «tavolette sacre» c'è anche nei referti monchi che Kavafis dà dei suoi amori, nelle «pieghe della vita». Ne ho sottolineato solo una: *E su quei letti mi distesi e giacqui*, dove Kavafis ribadisce (per un lettore occidentale; anzi, inglese) che per un poeta unica alternativa all'ascetismo (alternativa peraltro nobile) è giacere sui letti di una particolare vergogna - in una casa di tolleranza — anziché fraternizzare (cioè fraternizzare fintamente) con gli altri clienti nella «sala comune». La perfezione formale di tutte le poesie (da cui questa si stacca per ragioni semplicemente ideologiche) pare sia dovuta alla traduzione di Pontani, che le ha egregiamente regolarizzate e omologate, sottraendole al loro caotico universo linguistico: un neo-greco puristico, malamente (pare) realizzato (alcune poesie sono caratterizzate, come dice il traduttore, da «insopportabili rime verbali»). Io credo però che la «situazione», inventata per le poesie storiche, e ritagliata per le poesie d'amore, sia più forte della pagina: come succede per i grandi romanzieri *che scrivono male*. Una lingua greca letteraria (ancor oggi assurda) per un poeta alessandrino agli inizi del secolo non poteva che essere un problema insolubile. Ma Kavafis non «parla la parola» (Lacan): parla, ancora, la cosa.

Per coordinazione del tutto assurda (Sant'Antonio -quello di Flaubert - come poeta mancato - come uomo represso da atroci fobie sessuali in una società «levantina» che, in quel momento, era al centro, e non ai margini; era moralistica e repressiva, quindi, non ingenuamente comprensiva e corrotta — l'alloglottia [il copto] umiliante rispetto alla lingua della cultura [il greco] - e inoltre la nascita ad Alessandria del

biografo Atanasio), voglio ricordare in calce a Kavafis la *Vita di Antonio*, scritta millecinquecento anni prima. Siamo nelle «pieghe della storia», ma Atanasio non lo sa, e parla del suo Santo in modo frontale, come richiede l'agiografia : Sant'Antonio non solo non è, per lui, nelle «pieghe della storia», ma è anzi al centro dell' universo, come in un'abside. Mentre, naturalmente, il fascino di questa biografia consiste tutto nell'essere una chiacchierata bigotta (in una Bassa Era in cui il salotto era la Chiesa) perduta in un angolo del tutto insignificante della storia, che formicolava di ierofanie paranoidee.

Un'altra coordinazione del tutto assurda (la storia vista secondo un'ispirazione «estetica», con l'accento spostato su elementi trascurati dagli storici, ma non magari dagli storici della religione, che però «isolano» quegli elementi, sottraendoli alle loro funzioni oggettive) mi ha portato a leggere *Le dante fontane* di Pierre Klossowski. Sono rimasto deluso, quasi disgustato. Un libro fondato sulle teorie sul matriarcato del Signor Bachofen, si giustifica solo se diviene squisito e arbitrario, oppure elegantemente scandaloso. Cosa che non succede affatto in questo pedante manualetto. A meno che io sia così poco spiritoso da non accorgermi che è tutto uno scherzo.

3 maggio 1974

Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*

Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*

Il senso del romanzo di Chilanti pare essere esplicitamente indicato a pagina 17, pagina in cui l'autore apre una parentesi per una violenta invettiva, più ideologica, naturalmente, che filosofica, contro il «meccanicismo dialettico»: insomma, contro la filosofia di Hegel e soprattutto la sua applicazione pratica nelle analisi marxiste e nelle conseguenti decisioni politiche.

La critica di Chilanti contro tale «meccanicismo dialettico» è quella di un uomo che un'esperienza strettamente «empirica» ha reso furente a causa di una serie delusoria di « sintesi » che hanno lasciato le contraddizioni quelle che erano. Tali contraddizioni Chilanti le analizza e le soffre piuttosto nella Sinistra che nell'intera Realtà: perché la Realtà che egli ama è appunto quella « ritagliata » e, diciamo così, resa reale dalla Sinistra. In ciò il «pri-mum» è una scelta, che resta inalterata sotto il furore critico: il quale infatti presto sbolle, e, se tutto il romanzo è la dimostrazione della irrealtà del «meccanicismo dialettico», esso finisce tuttavia con lo staccarsi da tale premessa e dal rigore delle sue conseguenze. Perché? Per tre ragioni. La prima ragione è quell'amore fondamentale e primo che dicevo. Malgrado un errore originario così assoluto come quello rappresentato dal cattivo uso della filosofia hegeliana da parte del marxismo, Chilanti non può non nascondere la sua radicata riserva mentale sulla «bontà» del marxismo e del partito che con più forza di ogni altro lo rappresenta, il Partito Comunista Italiano. Tanto è vero che perfino un personaggio estremo in questo senso (estremo a causa del suo stalinismo), chiamato non per nulla Spartaco, trova in Chilanti una certa profonda comprensione «oggettiva», non priva di simpatia.

La seconda ragione è la struttura del romanzo. Si tratta di

una struttura così originale che un po' alla volta finisce col richiamare su di sé tutta l'attenzione, dirigendola poi, di conseguenza, sul momento esistenziale dei personaggi e sugli esiti pragmatici e quotidiani della loro ideologia. Tale struttura è un enorme «montaggio alternato» (il romanzo, nell'insieme, non nasconde un certo taglio che ricorda i «trattamenti» cinematografici): «montaggio alternato», però, che non riguarda due sole storie che s'intrecciano, come di solito avviene in un tale meccanismo narrativo; le storie sono addirittura una ventina, e coprono un arco di tempo che va dalla fine della Resistenza ai giorni nostri. Le sintesi sono perciò fulminee, e aboliscono il tempo reale. Infatti, il secondo elemento della struttura del romanzo è la sua funzione allegorica: ogni personaggio è un simbolo, o un «tipo». Attraverso appunto una ventina di «tipi» Chilanti ambisce a fare l'allegoria dell'intera società italiana attraverso un'intera epoca. Va aggiunta ancora a ciò un'altra osservazione: oltre ad essere un romanzo-allegoria, *Gli ultimi giorni dell'età del pane* è anche un romanzo « a chiave » : molti dei « tipi » di queste storie corrispondono a personaggi reali (vi si riconosce per esempio Guttuso; oppure - e qui il romanzo diventa avvincente - Mauro De Mauro). La sovrapposizione delle due nature dei personaggi — quella di essere simbolici e quella di essere presi dalla realtà - contribuisce a rendere la « struttura a montaggio alternato » del libro, addirittura un groviglio. Sempre tuttavia estremamente chiaro.

Terza ragione. Chilanti non ha nulla da contrapporre al famigerato «meccanicismo dialettico». E allora come finiscono, come si superano, come si risolvono, come si annullano ecc., le contraddizioni, che, da marxista, Chilanti individua nella realtà, e specialmente nella realtà vissuta da personaggi marxisti? Come sempre succede, in una logica non dialettica, esse tendono a giustapporsi in una unificazione di carattere irrazionale e pratico. Esse coesistono in quella «unità», infine mistica, che è la vita (la quale risponde sempre logicamente, con pessimismo perfettamente pari all'ottimismo, alle proprie domande). C'è stato un tempo nella storia dell'uomo in cui tale vita si presentava in tutta la sua purezza (in conclusione, appunto, religiosa), e il «materialismo dialettico» che, producendosi da essa, la giudicava, condivideva tale profonda

purezza, piena di futuro. Questo tempo della storia dell'uomo era «l'età del pane»: l'età in cui gli uomini erano interessati ai beni necessari, non ai beni superflui: anzi, ai beni strettamente necessari (il pane). Questo loro interesse economicamente «necessario», rendeva «necessario» il loro modo di essere, ancorché povero e umiliante. Il cambiamento di età, cioè l'avvento dell'età dei consumi, fa in realtà precipitare tutte le «contraddizioni» dell'età del pane. Che, irrisolte, restano indietro, appartengono al Passato: il quale si disegna così come un Tempo, comunque perfetto e «migliore».

Chilanti è troppo mite per fare di questo rimpianto, in qualche modo, una alternativa all'inerzia ideologica di chi finge che non sia successo niente, oppure accetta il cambiamento con stupido ottimismo (accettando, in definitiva, la modificazione sostanziale della vita umana decisa e realizzata dal Potere, con la scusa che si tratta di un miglioramento del tenore di vita): ma è questo rimpianto il reale contenuto del libro di Chilanti: e il groviglio delle sue storie non è che l'ultimo sussulto di una ragione che pronuncia i suoi giudizi ormai inutilmente.

Non solo per Giorgio Soavi non ha peso la lezione di Kafka («I drammi e gli incubi insistiti, pedagogici, che il grande artista di Praga aveva descritto per rappresentare l'uomo destinato a una Morgue tragica, lasciavano indifferente un tipo come Avedon»), ma, a maggior ragione, non ha peso per lui la lezione di Freud, Marx, Lenin, Adorno («insomma i pensatori non hanno pensato nulla per me, visto che io non so nulla di loro»). Egli è felice di sentirsi solo al mondo (p. 71); e la sua natura «gli faceva sempre trovare delle ottime scuse per non guardare in faccia le sorprese noiose e i dispiaceri» (p. 74). Il suo oggetto è dunque direttamente l'esistenza; ma, evidentemente, un'esistenza ritagliata e ridotta, si veda il bellissimo elenco di cose inutili e simboliche che riempiono le «macilente» saccocce del suo cardigan, (p. 78). L'organizzazione nevrotica della sua vita è una ricerca del piacere attraverso l'edificazione di difese ideologiche e pratiche contro i dispiaceri. L'edonismo par così sostituire una forma grave di nevrosi euforica. In realtà invece si sente, dietro queste pagine, gravemente lievi, il colore tetro, soffocante, mortale dell'angoscia, come eterna insoddisfazione, disgusto di

sé, frustrazione, rimorso ecc. Anzi, se c'è uno scrittore addirittura róso dall'ambizione è proprio lui, Soavi. Eppure egli non fa nemmeno il più piccolo sforzo per essere un «grande». Lo sforzo che fa per essere un «minore autentico » (queste sono le « cifre » del linguaggio in corso) non è meno affaticante, totale, disperato: lo si sa bene. Ma la prospettiva di un possibile fallimento è più sopportabile. L'operazione di Soavi riesce perfettamente. E c'è una ragione. Egli realmente vive quell'esistenza ridotta che descrive. Anzi, è forse l'unico in Italia a viverla. E dico ridotta non in termini di estensione, ma in termini di coscienza. Infatti la vita quotidiana di Soavi è quella dell'alta borghesia colta: è quindi una totalità, e quanto a superfici ne ha da coprire quante ne vuole. Ma essa non è prospettata nel suo pur enorme spazio da una coscienza che, almeno in un momento ideale, se ne dissocia, e quindi la contempla dal di fuori (e necessariamente, dall'alto). In fondo non c'è nemmeno bisogno di essere mistici (Kafka) o scientifici (Freud) o politici (Marx, Lenin) per arrivare a questo tipo di contemplazione che distanzia la propria vita e la scruta dunque come un oggetto «finito e illimitato»: basterebbe fare come Arbasino, cioè cogliere con comico e mite divertimento il momento magmatico della vita. Soavi vive in realtà le «giornate» di un personaggio di Arbasino, e forse, le descrive con ancora maggior precisione di Arbasino. Ma non ha mai voluto affrontare lo sforzo di tirarsi fuori, di lanciare uno sguardo fuori dal pelo della sua vita. Egli la vive all'interno e all'interno la descrive. Tuttavia per un curioso fenomeno i suoi racconti non sono assolutamente dei documenti: Soavi infatti è un vero letterato, benché, da vero borghese, snobbi la letteratura. Nella letteratura sono inclusi Kafka, Freud, Marx, Lenin e Adorno: quindi non c'è bisogno di leggerli, e tantomeno di amarli. Possono essere lecitamente considerati come oggetti di sforzi inutili. L'importante è appunto essere sostanzialmente letterati: conoscere la specifica morale letteraria e il suo assoluto rigore. Cosa che Soavi conosce. Il suo fingere di ignorare questo fa parte della qualità alta della sua mondanità. È un atto, nel suo contesto, autentico. Ecco perché Soavi rappresenta una società innocente. Egli vive gli avvenimenti e le abitudini dell'alta borghesia italiana colta - che è una minima «frangia» squisita della borghesia - con la

stessa naturalezza e la stessa grazia con cui un contadino vive la vita del ciclo delle stagioni e del lavoro agricolo, con le sue feste. L'innocenza non è una qualità del povero; c'è anche una innocenza del ricco, o del privilegiato. È quasi commovente l'innocenza con cui Soavi vede un week-end a Parigi o gli acquisti in un negozio per eletti a Londra o certi fenomeni della vita intellettuale milanese. Un'innocenza che non ha niente da invidiare a nessun'altra innocenza. L'esaltazione di una totalità a cui non si vedono alternative se non a scapito di un Bene insostituibile.

31 maggio 1974

Francesco Leonetti, *Irati e sereni*

Il vero motivo conduttore del nuovo libro di Leonetti è la contemplazione delle giovani coppie. Anche quando un maschio o una ragazza sono visti da soli essi si presentano platonicamente come parte di una coppia.

La sola possibile certezza esistenziale — che riversa poi la sua «serenità» sull'ideologia e sulla lotta — par trovare dunque nel rapporto maritale il suo primo schema o modello. Sia «irati» che «sereni» (o meglio contemporaneamente irati e sereni) il ragazzo e la ragazza vivono *insieme* «ira» e «serenità». Leonetti guarda il loro rapporto con suprema simpatia, che non può essere indifferente al momento più delicato di tale rapporto, il momento carnale. Egli sdrammatizza tale sentimento, sia davanti a se stesso che davanti agli altri, i due «contemplati» (o i lettori) facendolo passare per estremamente naturale, non problematico. Lo trasforma in semplice complicità o benevolenza, molto sorridente.

Davanti alla coppia che si cerca, si ama, si tocca, si congiunge, Leonetti finisce con il sostituire il prete: e dà alla coppia la sua benedizione atea. Si tratta di due compagni: anche il rapporto sessuale è dunque da essi prospettato in un futuro libero e rivoluzionario. Ma, come il prete, anche Leonetti è nel tempo stesso «superiore» (senior) rispetto alla coppia che si sposa, laicamente e anche un po' maleducatamente davanti a lui, e «inferiore» (puer, infans). Il prete, sia pur laico, rivoluzionario, lui, non fa (non può fare) l'amore: consacra l'amore degli altri. Si castra nel ribadire la sacralità (sia pur nel nostro caso razionale, intellettualizzata) della coppia determinata a congiungersi. Ai suoi occhi di ilare prete infantile si ripresenta infatti l'immagine della «scena originaria»: l'accoppiamento dei genitori. La «scena» cioè che al bambino appare per sempre preclusa, proibita, maledetta, ed è la prima fonte della sua sete di conoscere.

Leonetti vive questo dramma originario dell'uomo in maniera curiosamente, certo patologicamente, limpida, lampante, come in un osservatorio. Dal groviglio del coito originario, egli districa la figura della «madre col pene» e del «padre con l'utero»: si tratta, si capisce, di un'ombra, percepita come nel più profondo dei sogni, cioè nelle lontananze - impercorribili dalla coscienza adulta e storica — della «percezione» infantile e primitiva. Ma tale ombra si proietta su tutti i maschi e le femmine su cui si sofferma l'interesse di Leonetti. Non c'è donna (nella fattispecie, in *Irati e sereni*, contestatrice) che non sia maschile, non abbia carattere forte di guida, nelle decisioni, nell'operare pratico; e non c'è in compenso uomo che non abbia un carattere femminile, materno, che non sia protettore, nutritore ecc.

Fa parte delle regole del gioco della contestazione che un maschio e una femmina militanti trovino sempre il modo di toccarsi, abbracciarsi, congiungersi, tra una riunione e l'altra, fra un picchettaggio e l'altro, tra un periodo di lotta e un altro. Essi lo fanno, e Leonetti contempla il loro atto e lo registra: di loro infinitamente più potente e infinitamente meno potente (addirittura impotente) malgrado il primario carattere di parità, democratica fino in fondo, che, com'è giusto tra compagni, costituisce il codice dei loro rapporti.

Tutto questo spiega l'enorme rispetto che Leonetti ha per tutti i suoi personaggi: essi non solo sono tutti positivi (quelli negativi - Agnelli o Rumor — non sono mai lì): ma affettuosamente, teneramente, «serenamente», positivi. Non conosco libro dove i «buoni» siano più «buoni», i «nostri» siano più «nostri» che questo di Leonetti. Non solo storicamente, ma, si direbbe cosmicamente, tutti questi giovani rivoluzionari sono dalla parte della ragione, e per di più della saggezza: essi sono «padri», «madri», «padri-madri». Leonetti pare averli disperatamente cercati per tutta la vita (dopo la contemplazione di quella «scena originaria») e averli finalmente trovati.

Li ha trovati che aveva appena finito di leggere Barthes e Blanchot. E ha accettato e ammirato tutto in loro. La loro pazienza e la loro impazienza, la loro buona volontà e il loro irridente teppismo, la loro vocazione goliardica e la loro vocazione francescana. C'è tra loro anche qualche operaio (il

vecchio Alfonso, ex partigiano, artigiano, meridionale): ma a dir la verità gli operai sono pochi, e quelli che ci sono non fanno mai l'amore (quell'amore «beat» che dicevo). La «scena originaria» viene sempre recitata da giovani militanti borghesi: e sono essi dunque i depositari della saggezza e della misteriosa premeditazione del bene. È ad essi che - da bambino fatto sacerdote - Leonetti guarda col suo sorriso benedicente: esattamente il sorriso che «passa sopra» gli inevitabili difetti, gli errori ecc., per mettere in luce ciò che sostanzialmente vale (nel nostro caso la lotta di classe, la coincidenza con la reale esigenza della massa operaia).

Messo in un tale stato di inferiorità, costretto a ricominciare un'iniziazione a quasi cinquantanni, ridotto da una parte a matricola, dall'altra a penitente (in quanto vecchio intellettuale compromesso negli anni Cinquanta, e poi negli anni Sessanta con l'avanguardia), Leonetti ha vissuto la sua avventura tra i giovani dei «gruppuscoli» con la più completa generosità, come se fosse la prima della sua vita. Val la pena di far notare che la vera nascita è la rinascita, e questa si ottiene soltanto attraverso un'iniziazione? E che la vera domanda da farsi a questo punto è se Leonetti abbia finalmente sperimentato la sua vera iniziazione o non piuttosto una nuova riconferma del suo bisogno inappagabile di iniziazione (cioè di nascere, finalmente, alla vita dei genitori)?

Ad ogni modo, a causa delle regole sia dell'*iniziazione* che della *penitenza*, in un generale quadro ascetico (la vita spesa, senza più riserve mentali e senza più compromessi, per la lotta di classe), Leonetti ha accettato tutto dei giovani dei «gruppuscoli»: compresi i loro manierismi: manierismi che coprono (o hanno coperto) l'intera area del loro comportamento e purtroppo anche della loro cultura. Ma se Leonetti ha accettato tutti i loro manierismi, non ha però accettato il loro manierismo linguistico.

L'accettare completamente la loro forma di vita e il loro impegno di lotta, generosamente, senza riserve, e possibilmente anche mimarli, appunto, nei manierismi esistenziali (per puro, profondo amore, come ho detto): tutto questo è reso di colpo «dubitabile» dal fatto che Leonetti non parli le loro parole.

Non si tratta di un rifiuto formale. Ma di un rifiuto

sostanziale. La gergalità di Leonetti è infatti letteraria; quella dei suoi compagni pragmatica. E la letteratura di Leonetti appartiene certamente alla cultura: il pragmatismo dei suoi compagni non lo so. Sostanzialmente il libro di Leonetti è un'opera di cultura che si confronta con una lotta politica i cui termini culturali sono in realtà sottoculturali. Ora, la mia ideologia linguistica è di origine gramsciana: lingua e politica sono indissolubilmente connesse. Di fronte ai testi scritti di Leonetti e, mettiamo, ai ciclostilati dei marxisti-leninisti o di altri gruppuscoli, io mi trovo di fronte a due culture diverse, e quindi a due diversi atteggiamenti politici. Questo schematicamente.

Leonetti è arrivato all'iniziazione rivoluzionaria militante, come ho detto, dopo aver letto molto bene Barthes e Blanchot, soprattutto forse, Blanchot. Ma prima aveva letto molto altro, con sviscerato amore o odio polemico. C'è in lui tutto il Novecento: c'è il frammentismo del Novecento, perlomeno, e c'è anche il revival barocco del Novecento (anche se siamo a pure e semplici indicazioni). Lo stesso Rabelais a cui Leonetti pensa inventando la storia delle sedie (bellissima!) è un Rabelais novecentesco. A questa tradizione recente ormai classica (!) si aggiunge, poi, appunto, la nuova coscienza della «scrittura», come realtà parallela, parola della parola, rifondazione del reale ecc. E questo l'universo linguistico che si rispecchia nel libro di Leonetti, fin troppo vistosamente. Ed è l'applicazione - diligente - di questo universo linguistico a una lotta politica militante, che ne determina la frantumazione, e quindi l'incanto. Perché lo «strutturalista» Leonetti è incapace di creare strutture architettoniche: le sue «strutture» (frammentarie) sfumano nell'increato, nel non detto. Possono accumularsi l'una sull'altra, e produrre così una «struttura generale», la quale però, anziché obbedire alle regole della limitazione, obbedisce alle regole dell'illimitatezza. Il «tempo» di questo romanzo è senza fine. Strano, per una cronaca di vita militante, che umilmente si prefigge obiettivi immediati e ben definiti compiti storici.

Sia lo stravagante rapporto (inconscio, è vero, ma anche vissuto al livello della coscienza e della responsabilità) di Leonetti con i gruppi estremisti di cui ha fatto - unico tra i letterati e gli uomini di cultura italiani - un'esperienza totale,

di vita; sia il suo contraddittorio rapporto linguistico con essi, sono dominati da un candore — quello che si suol chiamare disarmante - che io considero adorabile. Del resto Leonetti stesso, sia pur su un altro registro, lo dice: «...perché finge, che cosa vuole costui, con la funzione animale della schiettezza?... E poi si ammette questo curioso modo di sincerità come funzione dei giovani, o esigenza di artisti, ma non si tollera veramente che esista: non si tollera veramente che esista...»

A non tollerare che tale sincerità esista è per esempio - l'ultimo esempio - Nello Ajello - e chiedo scusa al lettore se in calce al candido libro esiodeo di Leonetti parlo di un miserabile perbenistico libello. In tale libello Leonetti dovrebbe, ovviamente, venir introdotto come uno dei protagonisti. Niente affatto, invece. Se ne parla due volte in nota e una volta mescolato in un elenco. Insomma Leonetti non esiste. Il suo nome non è arrivato alle orecchie di Ajello, che ha scritto questo suo libro dando dei fatti letterari il resoconto che potrebbe dare una cameriera entrando e uscendo in salotto per servire il tè e ascoltando i discorsi delle signore. Alle sue orecchie arriva frammentariamente una realtà ritagliata e filtrata dalle signore che chiacchierano: realtà che dunque, fuori, è culturale, mentre lì dentro, nel salotto, è puramente comportamentistica. Ciò che conta sono i successi e gli insuccessi, le simpatie e le antipatie; e soprattutto il sapersi dominare e il non venir mai meno a un certo perbenismo sia pure di qualità laica, quella di una certa élite culturalmente privilegiata ma che somiglia terribilmente alla piccola borghesia da cui proviene. Ajello riconosce il bene e il male del comportamento, dalla capacità a non dar luogo a dicerie compromettenti e scandalose, e soprattutto dal sapersi ben guardare dall'essere sinceri. Il disprezzo per coloro che non sanno attenersi a queste regole è in Ajello uguale a quello che i fascisti nutrono per gli «esaltati», per i «rossi». Presunzione di sé e riduzione degli altri, anzi, di tutto, dominano il linguaggio, moscio e livido, di questo disprezzo.

7 giugno 1974

Dacia Maraini, *Donne mie*

C'è un momento iniziale della lettura in cui l'occhio è padrone di tutto. Si sa infatti che è l'occhio il primo strumento del possesso; il creatore dell'io come proprietà attraverso l'introiezione. Ebbene, anche la lettura è prima di tutto un'introiezione: e l'occhio vi domina incontrastato. Esso spazia sulla pagina «scritta» — che è sempre una «descrizione», e quindi, a sua volta, l'affermazione di un possesso - con la freschezza di un barbaro conquistatore.

Spaziando liberamente sulle pagine scritte in versi di Dacia Maraini, il mio occhio ha capito subito di cosa si trattava: ha visto la forma della lassa, il carattere degli «enjambements», il basso livello linguistico della poeticità, basso fin quasi all'allarme di guardia della prosa, l'aggettivazione la cui espressività è puramente pretestuale, in quanto esornativa. Abbracciato così con uno sguardo, a volo d'uccello, il terreno da conquistare, e la sua configurazione, mi sono chiesto: perché Dacia ha scritto con tanta trasandatezza, segno di tanta sicurezza?

Mi ero fatto la stessa domanda leggendo poche settimane fa il libro di Danilo Dolci. E c'è effettivamente qualcosa che unisce queste due opere di due persone così diverse. Che cosa? Schematicamente questo: la decisione di mettere il proprio libro a disposizione e in funzione di qualcos'altro (di non letterario, cioè di politico, e quindi di più importante); la conseguente impazienza per la fatica particolare richiesta da un'opera letteraria così vistosamente «superata» dalla sua funzione; la preminenza schiacciante del «credo», della «fede», e del conseguente «lealismo», sui problemi stilistici; l'introduzione del manierismo come operazione atta a supplire la soluzione di tali problemi. C'è anche qualcos'altro che accomuna, almeno segnaleticamente, i due libri: la delusione dell'attesa del lettore, nel senso che al posto di una

ideologia strettamente personale, i due autori si riferiscono a una rete di nozioni e parènesi ideologiche, già ben conosciute, codificate, appartenenti a movimenti di pensiero a cui i due autori sacrificano la propria personalizzazione del mondo, la propria soggettività, annullandovisi asceticamente. Per Danilo Dolci si tratta della Nuova Sinistra, del Pacifismo, della Contestazione radicale ma non-violenta, ecc. Non c'è in tutto il libro una idea di Danilo Dolci, qualcosa che testimoni, sia pure magari indirettamente, dell'originalità del suo pensiero. La sua originalità viene demandata all'azione, all'intervento, al modo di essere. Ma era appunto su questo che il lettore sentiva invece il bisogno di avere qualche spiegazione «diretta»; e la sua attesa non poteva che essere delusa da un uso trionfalistico — sia pure attraverso una lingua depressa e grigia -di tanta abbondanza di ideologia corrente.

I riferimenti ideologici di Dacia e il suo lealismo, oltre alla Nuova Sinistra, al Pacifismo, alla Contestazione radicale non-violenta, comprendono anche decisamente quella forma di marxismo «rinnovato» che costituisce la dinamica dei gruppuscoli, e di quella che possiamo chiamare la Nuova Rivendicazione. Nella fattispecie, si tratta del Femminismo. *His freta*, Dacia non ha creduto opportuno fare della letteratura vera e propria e curare la pagina più di tanto: essa aveva delle cose «più serie» a cui pensare. Alle spalle aveva una Fede. E cos'è la pagina di fronte alla Fede? Si è ripetuto per Dacia ciò che succede da secoli ai cattolici: l'impazienza per l'arte, la sua strumentalizzazione, la sua interpretazione eteronoma (un po' di dilettevole sull'utile). La stessa cosa è poi anche successa ai comunisti al potere, con la disastrosa semplificazione del formalismo dapprima, e poi con la sua condanna. Adesso non ci mancava che il Femminismo. Con alle spalle i Problemi e le Rivendicazioni delle Donne, un poeta può permettersi di passar sopra alla propria morale specifica, sacrificandola a qualcosa che essendo socialmente più importante e urgente, non può che ricattare il critico (additandolo stavolta al disprezzo di più di metà della popolazione del paese in cui vive). Trovare trasandata, tirata via, appena appena manieristicamente aggiustata una pagina, diventa una colpa: la colpa di non essere sensibile all'impellenza dei temi che vi vengono trattati.

A dir la verità, Dacia con questo suo libro, ha dato all'attesa

del lettore una delusione ancora più grande : quella di non aver portato nessun contributo franco, intelligente, convincente — anche sul piano del più mero e incondito contenuto - alla causa del femminismo. Prima di tutto, essa ha compiuto un'azione disonesta, che non può che debilitare poi ogni sua eventuale argomentazione: si tratta di una petizione di principio: la figura negativa del «maschio» italiano e del «maschio» in genere. Un «maschio» così come compare in questi versi di Dacia, non esiste nella realtà: esso è completamente astratto. Appartiene alla retorica fumettistica del giornalismo fintamente progressista. Inoltre, nei versi di Dacia, esso è introdotto a fare la parte del «cattivo», in una fanatica mancanza non dico di ogni complessità, ma addirittura di ogni «nuance»: un «cattivo», ancora, da fumetto. Certo che un «cattivo» così, se esistesse, sarebbe ricercatissimo: un cattivo che arriva, preso in un raptus di erotismo quasi ascetico, tutto «fissato» sul pene e la vagina, sulla violenza cieca del coito, sul sadismo come pretesa schiavistica, come riduzione della persona a corpo, per tradizione popolare e ingenuità adolescenziale, ecc. ecc. ecc., potrebbe essere per certe donne (e uomini) un «ideale» erotico sublime. Conosco certe donne e certi uomini che per un «partner» maschile simile sarebbero disposti a sacrificare una fortuna. Ma esso non esiste. Oppure esiste in modo completamente ridicolo (il gallo, l'amante latino), così ridicolo da riuscire in fondo commovente.

Spogliato da questo mito che fa di lui un colpevole, resta la sua ideologia maschile, che Dacia giustamente condanna. soltanto che l' ideologia maschile di tale maschio non è che l'integrazione dell'ideologia femminile della femmina che Dacia invece difende. Quando Dacia descrive il matrimonio tradizionale — la sposa vergine, lo sposo che pretende tale verginità, la sposa che non sa niente della meccanica del coito e il maschio che invece la conosce ecc. ecc. ecc., non descrive una «vittima» e un «colpevole»: descrive in realtà due «vittime» di una stessa moralità sociale (in genere di carattere popolare e tradizionale e adottata poi fino a oggi dalla piccola borghesia). Il maschio che pretende la verginità della sposa non è meno «giocato» della sposa che conserva la sua verginità; il maschio che conosce (in un tale contesto) la meccanica del coito, in realtà è identico alla sposa ignara, visto che probabilmente

avrà imparato tale meccanica con qualche prostituta trovata per strada e avuta per pochi minuti ecc. ecc. ecc.

La grande soluzione che Dacia dà è un consiglio alla donna di montare lei sopra anziché farsi montare, oppure, in genere di combinare il coito democraticamente. Non riesco a immaginare però blocco o inibizione più disastrosa e frustrante che introdurre il dovere della democraticità nel coito: la democraticità, se un giorno potrà applicarsi (formalmente) ad esso, sarà la benvenuta; ma il «dovere della democraticità» è evidentemente la rovina di tutto, la peggiore delle repressioni.

Questo del modo di fare all'amore - magari proprio nella prima notte di matrimonio - è l'unico contributo che Dacia porta in merito al comportamento rivoluzionario immediato della femmina. Ed è dunque l'unico che ho potuto - a un livello non certo vertiginoso - discutere. Tutto il resto è luogo comune femminista, sotto il segno dominante del vittimismo.

Dacia, con piglio whitmaniano - corretto dall'esornatività vagamente lorchiana - si è monopolizzata Pintera popolazione femminile italiana. *Donne mie*. Il risultato è una settorialità addirittura monumentale, di cui, se a Dacia, per partito preso, può sfuggire l'insensatezza politica, non può certo sfuggire la totale mancanza di concretezza culturale.

Vorrei indicare almeno una situazione reale che Dacia avrebbe potuto affrontare invece di abbandonarsi a dei luoghi comuni, oppure di prendere come «exempla» (che sono del resto la parte più bella, anzi decisamente bella del libro) delle donne « vissute » nel mondo repressivo classico, tutti casi ben noti: e noti esattamente come quelli dei maschi poveri, salariati, o emigranti, o ladri ecc. Ci sono oggi delle ragazze «nuove», che vivono forme di vita «nuova» e hanno rapporti «nuovi» coi maschi coetanei (specialmente nei luoghi a cui Dacia pare soprattutto riferirsi, Roma e il Sud).

Prendiamo il caseggiato di un quartiere popolare romano. Qui fino a pochi anni fa i maschi svolgevano una vita, e le donne un'altra. Dopo il crepuscolo non c'era più una ragazza per strada. Nelle compagnie dei ragazzi non compariva *mai* una ragazza. Non era neanche concepibile una coppia di ragazzi del popolo romano che facessero l'amore o si baciassero nei giardinetti del quartiere. L'educazione dei ragazzi avveniva tutta tra maschi: il «modello» da realizzare,

per un ragazzo, era un «modello» popolare culturalmente elaborato dai maschi. La stessa cosa accadeva per una ragazza. L'uomo era completamente «virile» (nel migliore e nel peggiore senso della parola) e la donna, allo stesso modo, era completamente femminile. I rapporti tra i sessi erano regolati dal codice di una vecchia cultura popolare «particolaristica», perfettamente «separata» dalla cultura borghese: anzi, per meglio dire, in uno stato di perfetta estraneità rispetto ad essa.

Ora il potere della società dei consumi ha rivoluzionato in pochi anni questo modo di vita. Ha offerto e imposto dei «modelli» culturali che hanno ormai sostituito quelli popolari. La tolleranza (concessa e guidata dall'alto) ha fatto sì che non esistano più androcei e ginecei: il quartiere è pieno di bande «miste» di ragazzi e ragazze: i giardinetti pieni di coppie che si sbaciucchiano. Le ragazze fanno molto più tardi la sera; e molte sono sessualmente assai libere. In ogni caseggiato c'è almeno una minorenne che fa l'amore indistintamente con tutti i maschi coetanei. L'educazione al raggiungimento del «modello» popolare non avviene più, per un maschio, attraverso i suoi compagni. Egli deve realizzare ormai un modello «borghese» (il piccolo consumismo di borgata): e a tale modello egli è guidato dalle ragazze. Perché è con le ragazze che egli passa ormai gran parte del suo tempo libero. Depositarie per tradizione - questa è, finora, la realtà - del conformismo e della normalità, oggi le ragazze sono le depositarie della nuova morale piccolo-borghese, tollerante ma più rigidamente conformista che mai. È in esse che trova vita concreta l'ideale del consumismo come riuscita sociale. E in esse che trova una certa regolamentazione, tacitamente pattuita e approvata, un eros prematrimoniale decisamente libero. E tutto ciò senza alcun supporto culturale senza alcun fondo culturale.

La maschilizzazione della ragazza e la femminilizzazione del ragazzo avviene totalmente al di fuori della cultura, nel puro vissuto. Il ragazzo ne è fortemente nevrotizzato, perché ha perso il suo vecchio «modello» virile, ed è lui ad aver paura di non essere sessualmente all'altezza delle libertà che gli vengono concesse e che la ragazza attualizza e normalizza. La ragazza è certo meno nevrotizzata; anzi, si trova in un momento di lievitazione, di liberazione. Comincia a godersi la

pienezza della vita. Ma rischia di diventare un «automa» di tale libertà (sempre, ripeto, concessa dall'alto). Essa è totalmente priva di ogni coscienza culturale. La sua influenza, così potente ormai, sul ragazzo è, per questa mancanza di coscienza culturale, completamente negativa: il cameratismo tra i due sessi è una specie di complicità nevrotica, ossessiva. Ecco i problemi da porre alle ragazze.

Ragazzine mie, non *Donne mie*. Le «donne buone» di Dacia sono una petizione di principio, come il «maschio cattivo»; la sopravvivenza delle donne appartenenti al mondo classico repressivo (quelle della seconda parte del libro) impone una «lotta ritardata». Ciò che non succede invece per le ragazzine. Le ragazzine hanno ottenuto i Diritti Civili. È inutile andare ad aizzarle e fanatizzarle per ottenere dei Diritti di cui già esistenzialmente godono. Bisogna andar loro a dire «come» esercitare quei diritti: cioè bisogna porre loro non dei problemi di comportamento, ma di cultura. I veri problemi cominciano sempre dopo la concessione di «Diritti» (come insegna la storia dei negri d'America): e ciò anche quando tali Diritti siano stati ottenuti attraverso una dura e cosciente lotta; figurarsi quando essi sono stati concessi, *motu proprio* — o per la serie degli inevitabili contraccolpi di una lotta più generale — dal Potere.

14 giugno 1974

Giorgio Bassani, *Epitaffio*

I romanzi di Giorgio Bassani hanno tenuto (del resto giustamente) in ombra i suoi libri di versi. Anzi questi ultimi si pongono un po' - per un critico che voglia andare fino in fondo alle cose - come «spia» di una psicologia e di un'ansia sociale piuttosto rozzamente elaborate al loro stesso livello, e mascherate di «elaborazione squisita» al livello letterario.

Ciò che non andava nella « reale » elaborazione del proprio essere e del proprio essere sociale del Bassani facitore di versi — idealmente anteriore al Bassani facitore di storie — era un'idealizzazione (narcisistica sul piano psicologico, romantica sul piano sociale) della sua particolare situazione umana «tenuta molto su»: non solo oggettivamente privilegiata, ma *sentita* come privilegiata. Uso parole cifrate correnti del nostro militantismo letterario (di cui certo non vado orgoglioso): e mi riferisco a quel povero « privilegio » del letterato piccolo-borghese tanto violentemente attaccato dai professori ortodossi del Pci e dagli estremisti eternamente insaziabili di accuse ricattatrici. Io, per me, non ho niente da dire contro il «privilegio» letterario piccolo-borghese: è una condizione umana come un'altra. Per quanto riguarda Bassani ho, appunto, delle riserve sul suo rapporto « culturale » con tale « privilegio » (nei suoi primi versi). Si deve anche però aggiungere che quella sua condizione giovanile era ulteriormente «privilegiata» dal grande dolore e dall'umiliazione dell'*apar-theid*. Cosa che, fra i molti altri, ha generato uno strano fenomeno nella poesia di Bassani: la sostituzione anomala della polemica contro il padre con un estremo affetto (ideologico) per esso. Il padre, ferito e degradato dalla persecuzione, diventa poetico e degno del piti alto amore proprio là dove egli viene colpito: il suo diritto a essere un normale, innocente, integro piccolo-borghese. Tale mediocrità — generalmente ragione di odio del figlio contro il

padre - nel momento stesso in cui viene sottratta - impedita con la brutale violenza della mediocrità vera - diventa un bene la cui perdita è disperatamente struggente. E questo spiega poi il «transfert» di Bassani nel proprio padre piccolo-borghese non vissuto; e nei personaggi analoghi al padre, i piccoli borghesi ebrei di Ferrara, e anche più bassi, diciamo pure più volgari (come il protagonista de *L'airone*).

L'amore di Bassani per il padre e i suoi simili è traumatico : è una cristallizzazione, e quindi destinato a non evolversi. Di conseguenza, secondo la morale corrente, dovrebbe essere considerato ragione di scandalo. Non evolversi! Quale vergogna! E la «storia», allora? Accettando l'atteggiamento morale dei professori ortodossi e degli estremisti, è chiaro che Bassani andrebbe incriminato del delitto di lesa storia. Ma: «ab historia ad mysterium surgere»! A dispetto della mancata evoluzione storica, Bassani ha scritto ora un libro superbo, forse il suo più bello; libro di un'alta perfezione formale e, nel tempo stesso, ingenuo (proprio là dove vuol essere, ed è, diabolico), generoso, scoperto (proprio là dove, seguendo la propria aurea regola, l'autore schiaccia con più convinzione il piede sul «fren dell'arte»).

Il quadro umano (con tutte le possibili implicazioni) in cui tale libro si iscrive è il quadro di un autore che ha compiuto un giro di boa: quello davanti a cui si para la fine. Il paesaggio è lo stesso, l'ora non è cambiata, eppure le prospettive sono diverse; e la stessa luce radente di poco prima causa un nuovo sentimento. Nessuna tragedia, nessun dolore, nessuna paura: se mai un senso di irrisione. Il rimpianto stesso, è, in fondo, di maniera.

È l'irrisione del mondo e del suo groviglio psicologico-sociale (un piccolo, meraviglioso, irripetibile pasticcio) che ispira questi versi di Bassani: tale irrisione - appunto perché, soprattutto, irrisione di illusioni - mette a nudo la realtà del mondo, e quindi si fa espressione dell'unico vero amore possibile per il mondo: che consiste nel vederlo com'è. D'altra parte - scegliendo a propria categoria filosofica una specie di istituzione stoico-epicurea - Bassani non si cura di approfondire troppo tale verità. Si accontenta di accettarla senza ricostruirci sopra nuove interpretazioni. Non è l'atarassia il fine di tale rinuncia a rinnovare sistematicamente

l'interpretazione del mondo, lasciando l'esperienza esperienza, senza elaborarne i nuovi dati (ma enunciandoli solo ironicamente). Anzi, niente atarassia. Il nuovo atteggiamento verso la realtà anche quotidiana non impedisce affatto di appassionarsi e magari anche di arrabbiarsi (per esempio, di minacciare calci nel sedere a chi se lo merita). Ed è proprio questa liberazione da una certa «elezione» sempre coltivata da Bassani, a causare anche la privata rivoluzione formale di questo suo libro di versi. Irrompono in esso parole, allocuzioni, forme sintattiche e prosodiche che non rientrano affatto nella tradizione linguistica bassaniana. Anzi, la trasgrediscono e la demistificano apertamente. Spesso si tratta di una vera e propria autopunizione: un'esibizione autolesionistica di se stesso come «autore sublime». Ma non bisogna lasciarsi ingannare. Non è questo il primo e vero senso del libro. È vero che è la scoperta di questa « cifra » dissacratrice che produce l'ispirazione del libro e la sua abbondanza espressiva, di una generosità sconosciuta in Bassani (si sente che egli avrebbe potuto scrivere anche il doppio, il triplo, di quello che ha scritto; che avrebbe potuto irrefrenabilmente riempire tutti i suoi cassetti; lui, scrittore così economo, così riservato). Tale autodissacrazione infatti non è che un momento della sua (non evolutiva) tendenza alla consacrazione narcisistica. La lacerazione ben presto «rientra» nel corpo compatto dell'idea eletta che l'autore ha del poeta (che egli è).

In realtà non c'è soluzione di continuità tra i romanzi di Bassani e questo suo emozionante libro di versi. E ciò si deve a due ragioni. Primo: la psicologia che Bassani usa - nei riguardi di se stesso e dell'uomo in generale — è una psicologia profonda, ma non è una psicologia del profondo. Egli sembra voler di proposito ignorare Freud, e mettere al suo posto una psicologia mondana, che ne tenga evidentemente conto, ma che recuperi, come più sottile, una certa psicologia della tradizione recente, dall'illuminismo compreso in poi, fino a Proust. Così negli approfondimenti e negli aforismi psicologici di Bassani non si può non notare una certa mancanza di sincerità, per così dire, scientifica, che è, per sua natura angelica. Egli preferisce giocare: ricorrere al demoniaco. Che è più crudo, sgradevole, «vero», ma anche più estetico. Il suo fondo è nero: un nichilismo che più totale è impossibile

immaginare. Di qui il bisogno di consolazione: il ghirigoro idealistico, il patetico rimpianto delle innocenti credulità dell'uomo (del piccolo-borghese). La conclusione di tutto questo è che l'«io» protagonista di questi versi (e che è dichiaratamente Bassani stesso) è un «io» di maniera. E ciò è dovuto al rapporto culturale che Bassani ha «deciso» di usare con se stesso. Secondo. Ho detto avanti di un «transfert» di Bassani col proprio padre piccolo-borghese e affini; «transfert» dovuto alla perdita di un «bene» (la normalità piccolo-borghese) che se non fosse andato perduto sarebbe stato ragione non certo di amore, ma, almeno, di polemica e di rivolta, se non di odio. Ebbene, tutto ciò (nato *prima* della letteratura, evidentemente) è divenuto un elemento dello stile di Bassani: ossia della sua «contaminatio». Bassani cioè identificandosi idealmente coi suoi personaggi (professionisti ferraresi ebrei) ne rivive il discorso, o monologo interiore. La sua scrittura è un lungo «discorso libero indiretto» riscritto ad alto livello. Ora, chi «mimetizza» Bassani in questo suo libro di versi in cui l'«io» è dichiaratamente lui stesso? È semplice: Bassani continua a mimare quel suo eterno personaggio paterno che è l'archetipo di tutta la sua narrativa.

Non bisogna lasciarsi ingannare dalla convenzione. In *Epitaffio* la convenzione lirica vuole che il personaggio che dice «io» sia l'autore stesso. Ed effettivamente lo è - e spesso con violenza quasi fisiologica, congestionata. Ma si tratta sostanzialmente, come ho detto, di un «io di maniera»: mistificato attraverso la sua identificazione con la figura paterna e le figure affini, che si collocano al centro di un universo ristretto e quasi meschino (una eterna città di provincia, un ossessivo clan familiare, qualche amore molto mitizzato, in un'Italia realistica ma molto selezionata). Solo che però è un universo senza fondo, compiutamente sradicato e in preda a un disegno astuto che ne dilata all'infinito l'ambiguità e distrugge continuamente tutte le tracce che vi conducono: anche se è incrollabile la fiducia nella sua irripetibile realtà. Da tale contrasto nasce la torbida grandezza di questo libro, così linguisticamente perfetto.

21 giugno 1974

Carlo Cassola, *Gisella*

Tommaso Landolfi, *Le labrene*

Con *Gisella* Cassola ha scritto uno dei migliori romanzi della sua lunga carriera. La sua scrittura ha trovato nella propria decrepitezza (relativa a se stessa) la trasparenza dei primi racconti «di memoria» con cui Cassola ha cominciato. Ma se la freschezza di quei primi racconti opponeva qualche ostacolo nella pagina - se non altro le sue novità stilistiche appena scoperte — la decrepitezza di quest'ultimo racconto non oppone più niente.

Il lettore non incontra più alcuna sorta di resistenza sulla pagina, ingiallita, levigata, pura come un osso. Lo scrittore stesso dà l'impressione di non aver avuto difficoltà nello scrivere le sue pagine, anziché dare l'impressione (manzoniana) di averle superate. Ogni difficoltà appare evitata, o almeno rimossa. Cassola scrive sempre ciò che è più facile scrivere. E la sua semplicità nel risolvere i problemi che continuamente lo scrivere pone, se ha qualcosa di meccanico, ha anche qualcosa di miracoloso. Il mito su cui Cassola fonda il suo narrare, non urge più sulla pagina: che la purezza appartenga solo alla piccola vita di provincia e di periferia, e che i paesaggi e gli interni familiari di questa provincia e di questa periferia *non abbiano mai niente che ferisca*, non sembra più una cosa che ideologicamente arroveli Cassola; e nemmeno sembra più ossessionarlo l'idea di voler convincere che non ci sono miti al di fuori di questo suo mito della maggioranza silenziosa.

La trasparenza della pagina di Cassola è sulle cose: personaggi, luoghi e azioni; cioè sulla realtà. Non si può dire però che Cassola faccia «parlare le cose». Si limita a stendere sopra di esse un velo trasparente, in modo che il loro discorso sia «tonale». Questo significa che egli non crede nella «realtà»:

egli crede nella «realtà» solo nel caso che essa sia in qualche modo interpretata, e coincida nella fatti specie col termine — sostanzialmente moralistico — di «normalità». *La realtà è la normalità*. Ciò sembra nulla, sembra una banalità; e invece è una scoperta inebriante, quasi orfica. Tutto *Gisella* per esempio sembra scritto quasi in trance: con quei suoi personaggi che si muovono senza peso, senza carne, senza corpo, senza sesso; che vivono tutti dalla cintola in su, ma senza malattie, senza dubbi, senza freddo, senza caldo, guidati, come automi angelici, da una vita «magistra historiae». Ed ecco in mezzo a tutti questi automi che vivono, vivono, vivono, il mostro dell'automatismo e della normalità: la fascista Gisella. Contro essa quel mostro di Cassola non esprime nulla. Si limita a «rappresentarla». Per tutte le 201 pagine che dura il suo grigio delirio, lei e lì, ferma nel tempo che si muove e che riporta tutto al suo naturale stato, la morte.

Non c'è un solo istante in cui Cassola perda il suo controllo. La mostruosità del perbenismo e del conformismo di Gisella appartengono all'ordine della naturalezza, ecco tutto ciò che Cassola par dirci implicitamente di lei. Non sarà lei, certo, a violare la sacra regola «fondatrice» della «realtà come normalità». Anzi, se mai, di questo, Gisella è un campione. E come di certi fascisti o nazisti che si sono battuti bene in battaglia, dando la propria vita, non si può non dire, in un certo aberrante senso, che sono degli eroi, anche per Gisella non si può non dire che è eroica. Essa ha sacrificato tutto al suo conformismo. E lei lo sa bene. Dietro la casalinga c'è Lucifero. Ma Cassola, imperterrito, continua fino in fondo a descrivere la vita di una casalinga (esangue, introvertita, adolescente fredda come una biscia, e poi molesta senatrice). Non so se Cassola abbia voluto esprimere nei confronti di Gisella una condanna tanto più radicale quanto più freddamente e grigiamente oggettiva. Forse c'era in lui questa intenzione: attraverso il «ron-ron» del linguaggio delle cose e dei fatti costruire il piccolo monumento, in dimensioni realistiche, di un'eroina negativa. Ma Gisella è l'eroina della «normalità»; e Cassola par non riconoscere nulla al di fuori della «normalità», visto che questa coincide con l'intera «realtà». Dunque Gisella è la sola eroina possibile. La sola coscienza totale possibile del mondo è quella conservatrice e

conformista. Anche questa è una verità — o lo è stata - o lo è ancora in un altro contesto. Ma come chiunque è chiamato a servire una verità, anche Cassola fa di tutto per tenerla nascosta, con l'aria scostante ed enigmatica del prete che, col suo tabernacolo, ha rapporti oscuri e difficili.

Se uno entrasse nel laboratorio di Landolfi (ammesso che tale laboratorio esistesse) troverebbe una stanza vuota, con solo due o tre libri in qualche angolo polveroso: direi, il *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo, forse una traduzione da Kleist, forse (forse) le *Anime morte*. Un vuoto da stringere il cuore, da monastero o da manicomio. E anche molto disordine, *Le labrene* si portano dietro tutto questo vuoto e questo disordine. Sono un libro scritto con la pazienza disinteressata di un amanuense, la cui lingua non ammette né incertezze, né problemi, né varianti. È infatti una lingua di maniera, che facendo il verso a qualcuno, non trova resistenze sulla pagina, perché tutto è già risolto in precedenza nell'opera che l'estensore imita, oltre tutto, con non eccessivo impegno di mimo, e neanche di parodista. Tutto sommato egli si limita a «rifare», linguistica-mente, un Kafka «tradotto» in un ideale pre-kafkiano antiquato. Dentro questo schema formale, Landolfi adatta dei contenuti manipolati con fredda determinazione ironica, dove è assolutamente proibito il sentimento. Con ciò Landolfi dà la sua risposta alla vita. Che poi si tratti anche di un fatto letterario, ciò è di secondaria importanza. La risposta alla vita è una irrisione, che contiene tutto il macabro che la vita rifiuta.

Landolfi è la finestra attraverso cui rientrano cristallizzati nell'esistenza i più misteriosi rifiuti che vengano scopati fuori dalla porta. Fattosi laico sciamano di questa operazione, Landolfi adempie il suo compito con l'occhio sbarrato, il colorito cianotico e l'aria sciatta di chi si è fatto automa e perciò ripete i propri gesti meccanicamente. C'è soltanto un momento di vivacità in lui, da immaginarsi o da dedursi però in un *primum*, che precede l'atto dello stendere sulla pagina il racconto. Tale momento di vivacità è, nientedimeno, che l'invenzione del racconto. In questo la fantasia si mette in moto, in una breve miracolosa illuminazione autonoma. Per i pochi istanti necessari alla gestazione dell'idea, Landolfi pare dunque riaccettare la vita con le sue imposizioni, le sue regole

e i suoi temi, ma solo per detrarre ciò che gli è necessario a scrivere, cioè a esprimere il suo rifiuto. Una volta inventata la favola, Landolfi in realtà si limita a impostarla. Non la risolve mai.

Ma poiché la sua regola stilistica prevede un'opera chiusa, egli chiude tale sua favola: ma si tratta sempre di una chiusura puramente formale, che non è mai, appunto, una soluzione. Spesso è decisamente banale, e quasi provocatoria (la fine in una cella del manicomio con le pareti imbottite ne *Le labrene*). Probabilmente Landolfi non sa realmente come finire, cioè risolvere, le sue metafore. Ed è naturale che non lo sappia: se lo sapesse, significherebbe che egli vuole «collaborare» alla vita: mentre è ciò che non vuole.

Aggiungo in calce: Giovanni Mariotti, nel suo *A*. è tutto sommato un landolfiano (la sua squisitissima biblioteca può essere ridotta ai quattro volumi polverosi del laboratorio di Landolfi, con qualche romantico tedesco in più e magari Strindberg): ma egli elude però l'ultimo senso dell'irrisione parodica landolfiana. Anzi, malgrado la molta ironia, Mariotti ce la mette tutta. Recupera il didascalico Kafka, più un'infinità di esagitati «chroniqueurs» di follie. Il suo libro è comunque notevole, Come è notevole *L'elisir di mezzanotte* di Francesco Serrao. Ho sempre invidiato chi è capace di una dissociazione linguistica totale, del totale deragliamento. Serrao pare capace di questo, e il suo ecolalico libretto è in qualche modo affascinante.

28 giugno 1974

Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime*

Rileggendo - in uno stato di rapimento che non voglio nascondere al lettore — le prime poesie di Betocchi, quelle che vanno dal 1930 al 1954, spesso mi sono chiesto quale era il loro contenuto; quali fossero le informazioni che Betocchi ci dava; quali fossero i suoi interessi; quali fossero gli avvenimenti e i conseguenti stati d'animo della sua vita; quale fosse la sua ideologia; quale fosse la sua religione (visto che comparivano di tratto in tratto termini religiosi, come «anima», «immortalità», «invisibile», «aere senza il dolce azzurro» eccetera). Niente. Solo qualche affiorante frammento esistenziale (una partenza, l'indicazione di un'ora, l'accento a una città o a un luogo — poco più che il toponimo). Niente. Il vuoto pili assoluto. A causa della loro oggettiva «significatività» e della forza del codice, si notavano appunto gli accenni religiosi: ma altro non apparivano, lì, sulla pagina, che blasoni retorici (mentre non dubito che nella vita reale di Betocchi essi fossero sinceramente sentiti). Si leggono queste poesie, lentamente, per un'ora, per due ore, e non si viene a sapere niente né della vita soggettiva né della vita oggettiva del poeta: al massimo, un po' alla volta, riusciamo ad essere in grado di cogliere qualche motivo vagamente morale, di carattere naturalmente irrazionale e mistico, ma per dover subito prender atto che tale motivo è sistematicamente eluso: intorno ad esso viene soffusa una nube di parole per lo più cariche di una specie di «enthousiasmós» o felicità orfica, che può essere espressa solo indirettamente, attraverso formule e manierismi.

Voglio prendere l'esempio più clamoroso che si intitola 1946. È il momento in cui gli italiani hanno votato per la Repubblica. È il momento in cui l'epoca dell'ermetismo finisce, l'opposizione estetica al fascismo cade, e comincia una nuova era culturale. Tutto è maceria e tutto è rinnovamento,

speranza. Betocchi imposta oggettivamente la poesia con una allocuzione diretta, da titolo di giornale: «Viva la Repubblica», ma non appena queste parole sono pronunciate, ecco che comincia l'elusione di tale impostazione realistica, che altro non si rivela dunque che un «flatus vocis». Qualcosa di più forte di Betocchi, lo fornisce di una logica (assolutamente irrazionale) piena di uno spietato rigore: per cui l'ardente frigidità linguistica, le tenere metafore apocalittiche, i filosofemi stranamente lievi, in una specie di ragionamento-raptus, dimostrano in modo assolutamente convincente che di fronte a quella doppia cosa che è la vita, cioè un «mare così libero» e «una assurda prigionia», inneggiare alla Repubblica è poca cosa. Ma la poesia non finisce con questa battuta di nichilismo biblico. C'è una ripresa, tanto logica, ancora, quanto indecifrabile. Il poeta pensa a sua madre che lavava i panni (?), vede dei giovani sbandati, e il suo «cuore di padre» (?) e il suo «consiglio d'uomo» (?), gli suggeriscono, attraverso una non meglio definita «somma di sforzi, di pietà, d'amore», di scegliere «una tristezza intimamente popolare». Va notato del resto che in tutto il libro l'unico motivo realistico continuo (e continuamente eluso) è quello dei poveri. E non lo si direbbe un motivo annesso a quello religioso; esso parrebbe, piuttosto, autosufficiente. La «scelta di una tristezza intimamente popolare» è una scelta irricognoscibile. Se in qualità di messaggio non è un enigma (perché Betocchi per sua natura non dà responsi) esso è comunque il frammento monologante di un enigma. E ogni lettore in sostanza lo comprende, anche se non lo sa parafrasare o dire con altre parole più normali. Infatti, anche se enigmatico, Betocchi è sempre assolutamente semplice e logico. C'è nel suo fondo di uomo che non è capace d'altro che di delirare (festosamente), una disposizione alla concretezza e al senso comune per cui niente di quello che dice è arbitrario. Cosa, questa, indubbiamente legata al «motivo dei poveri», vissuto come esperienza personale. C'è sempre nella poesia di Betocchi qualcosa di «intimamente popolare».

Se la poesia di Betocchi è assolutamente vuota di messaggi decifrabili e di situazioni riconoscibili, risolvendosi in formula e manierismi (perché solo così essa può rendere parlabile quel «qualcosa» che essa vuol dire), possiamo per Betocchi ricorrere alla solita formula che il contenuto della sua forma è la forma

stessa? Ossia che la sua ispirazione è tutta metalinguistica? Certo, non c'è dubbio che il primo pensiero di Betocchi nello scrivere una poesia è quello di scrivere una poesia. Ma il genere di formalismo o estetismo che da questa operazione nasce, almeno come sottoprodotto, non ha niente di formalistico o estetizzante nel senso «spregevole» di queste parole. Anzi, tale formalismo e tale estetismo sono semplicemente la poesia di Betocchi. E forse ciò si spiega con la sua anomala (popolare) iniziazione alla poesia. Un uomo come lui avrebbe potuto diventare un «naïf», raffinato inconsapevolmente. Invece è divenuto un poeta «culto», raffinato molto consapevolmente. Ma questa consapevolezza è sempre continuata a essere per lui una specie di promozione sociale. E del resto era l'unica dinamica che gli consentiva di trascrivere sulla pagina il suo stato febbrile, la sua gioia d'uccello di passo: senza altre qualificazioni che il proprio esserci.

Scrivere una poesia è dunque per Betocchi scrivere una poesia avendo la coscienza di essere un poeta, cioè avendo la coscienza di farlo. Betocchi contempla eternamente se stesso nell'atto di esercitare lo stupendo, infido, facile e felice mestiere di poeta. La cosa non cambia sostanzialmente nelle ultimissime poesie. Solo che qui si impone, per la prima volta in modo riconoscibile, un vero e proprio tema: la vecchiaia. Non c'è dubbio che Betocchi si arroveli intorno a questo tema secondo una tecnica, logica ed espressiva, finalmente abbastanza normale. In un certo senso egli pare addirittura vergognarsi delle sue deliziose civetterie, delle sue manieristiche «fughe» psichiche, quasi considerandole indegne di un vecchio uomo. Follie che ci si possono permettere in gioventù, ma ridicole per un vecchio, che deve pur decidersi a essere un serio senatore, oppure, se povero e fuori dal potere, un monaco autorevole appunto per la sua umiltà. E invece, proprio perché si è scoperto, affrontando con una certa convenzionalità un tema riconoscibile, Betocchi non è mai stato tanto ingenuo e ragazzo come in queste sue poesie «della cella»; e quindi non è mai stato tanto baro.

È questa la ragione per cui queste poesie «ultimissime» — specie la sezione *Di quando in quando* — sono le sue più belle (diversamente da come può sembrare a una prima lettura). Il

«vecchio» Betocchi è qui in uno stato di emotività adolescenziale: egli dice e disdice; finge calme degne della sua età, e poi si lascia andare a tempestosi abbandoni; dialoga con quel suo solito Dio in modo grave, un po' esibizionisticamente sublime, e nel tempo stesso sconnesso; comincia un discorso in tono meditativo e staccato (come di chi è ormai fuori dal mondo) e poi si lascia andare alle «indegne» fughe d'ispirazione improvvisante, che lo coinvolgono con la vecchia vita che naturalmente non cambia; invoca e monologa, incerto tra le due cose. Nella sezione *Di quando in quando* ci sono almeno due poesie, la n. 6 (*Ovvero: quando i vetri squittiscono*) e la n. 17 (*Dura fortuna, vaga allettatrice*) che sono belle come due sonetti di Shakespeare. Nella n. 10, un'invocazione a Kavafis fa venire le lacrime agli occhi.

5 luglio 1974

[In occasione del sesto centenario della morte del Petrarca]

Ci sono due metodi di «approccio» (come dicono i prudenti professori universitari) a un testo — due metodi da cui non ci è possibile prescindere: la psicanalisi e lo strutturalismo... Questi due metodi sono divenuti abitudinari in noi, sia pure nel loro aspetto più corrente e volgarizzato.

Ebbene, leggendo il Petrarca, nessuno di noi può resistere alla tentazione di farne un «quadro clinico»: cosa che attualizza immediatamente il Petrarca. Psicanalizzandolo - naturalmente a braccio, molto a braccio - io lo rendo mio contemporaneo. Infatti non posso che appassionarmi come di un problema «attuale», per esempio, del «narcisismo» (in senso clinico) petrarchesco; del suo autolesionismo e della sua infinita capacità di rimuovere tutto ciò che può distrarlo dalla sua eterna auto-commiserazione felice; della sua ossessione schizoide («l'immagin donna»: il pensiero dominante); e, infine e soprattutto, della sua inibizione verso l'altro sesso, per cui ogni scusa è buona per non avere dei «pensieri bassi».

Laura non esiste, non è né angelicata né niente. È semplicemente irreale. È, per quel che Petrarca ne dice, una «prima della classe» che vanifica se stessa e il proprio tedio per lasciare tutto il posto a lui, al narciso: protagonista, sia pur eternamente contrito, del falso rapporto a due. Egli ha fatto di tutto (adozione di «modelli» culturali dalla poesia provenzale e dal «dolce stil novo»; adozione di «modelli» religiosi dalla tradizione ecclesiastica più eletta — per es., Sant'Agostino), perché il sesso di Laura non esistesse. Ha fatto di tutto per creare difficoltà pratiche al loro rapporto (sessuale). Finalmente è riuscito a farla morire, «rimuovendola» addirittura in Cielo. Sul rapporto sessuale, sfumato, oggettivamente, per causa di forza maggiore, il suo narcisismo

masochistico si scatena. Non si pèrita, il Petrarca, a instaurare un rapporto da pari a pari con la Vergine. Egli infatti, fra l'altro, non è assolutamente un credente: se, come dicono tutti gli studiosi, è fuori dal Medioevo (che egli «cita» in forme e in aspirazioni che gli appaiono da antiquariato) ed è ormai in pieno umanesimo, egli è «storicamente» laico. La Vergine non è che una figura retorica, con cui egli dunque ha sacrilegamente un rapporto puramente letterario.

Il Petrarca è praticamente «illeggibile». Paradossalmente le sue cose più leggibili sono le *Egloghe* in latino. Qui il «pastiche» è finalmente abbastanza interessante. Egli rifa Virgilio in modo assurdo. Per esempio, Virgilio stesso vi appare sotto le vesti di un pastorello, Pamore verso il quale - da parte di un pastore che adombra Petrarca - è contrastato dall'amore per un altro pastorello che, a sua volta, adombra Davide (la poesia profana e la poesia sacra). L'amore omosessuale virgiliano è dunque riorganizzato in funzione puramente letteraria. Cosa ci sia sotto questa nuova «rimozione» non lo so. Certo è che Petrarca è decisamente terrorifico nella sua eterosessualità: che è divenuta per tutti i secoli futuri l'istituzione dell'eterosessualità. Del resto, in fondo il Petrarca ha scritto il *Canzoniere* proprio per fondare questa norma, e quivi inserirsi fino ad annullarsi totalmente in essa.

Dicevo che anche lo strutturalismo (e aggiungo la stilcritica) fanno di Petrarca un contemporaneo. A una lettura strutturalistica tutte le affermazioni e le decisioni metalinguistiche del Petrarca appaiono assolutamente «attuali». E la poesia del Petrarca è la poesia più metalinguistica di ogni letteratura, direi. Essa non è che un pensiero messo in pratica su ciò che è la poesia. Certe sue intuizioni superbe, e soprattutto ben dette, prefigurano ogni futura indagine stilistica («stilo oltra l'ingegno non si stende»). Inoltre il problema principe della poesia petrarchesca (su ciò ha limpide parole il Sapegno) è se la struttura del *Canzoniere* sia aperta (cioè frammentaria e lirica) o chiusa (se cioè il *Canzoniere* sia un'opera costruita, «romanzesca»). A rispondere a tale dilemma è appunto lo strutturalismo: il *Canzoniere* è un «tutto solidale», è un «insieme»: non si danno opere aperte! Ma

quest'« opera chiusa» immensa che è il *Canzoniere*, è, poi, invece, estrema-mente piccola, come non poteva non essere se essa da altro non nasce che da un'«ossessione narcisistica» (ma anche su questo il miglior critico di se stesso è il Petrarca: le sue *Rerum vulgarium fragmenta* sono «breve stilla d'infiniti abissi»: cioè una piccola, sublime crestomazia di aforismi, più ancora che di sonetti).

Il «petrarchismo» che ha informato di sé tutta la successiva letteratura italiana per secoli, è in pratica il monolinguismo in cui esso consiste; e che si contrappone al plurilinguismo dantesco. (Tale formula, di importanza decisiva, è dovuta a Gianfranco Contini). Cosa significa questo? Il Petrarca ha adoperato una lingua esclusivamente letteraria, le poche e scelte parole di un « gergo per poesia». Dante invece ha adoperato tutte le parole possibili di una lingua comunale — diversa per ogni strato sociale e buona per gli usi più diversi: famigliari, commerciali, burocratici, letterari, teologici, politici. Una lingua orale e scritta. Petrarca, dunque, è stato idealistico, Dante realistico. Ma Petrarca - ecco il punto! — ha realisticamente indovinato quale sarebbe stato il futuro dell'italiano; mentre Dante si è illuso: è rimasto il «padre» di una lingua totale non nata. Per tutti i secoli futuri (escluso l'ultimo) l'italiano sarebbe stato quello del Petrarca: cioè una lingua scritta ed esclusivamente letteraria. Cosa che ha implicato la sconfitta storica della lingua dantesca. Il petrarchismo consiste sostanzialmente in questo.

Mi viene uno scrupolo. Sto improvvisando. E non vorrei che il lettore pensasse che io ho fatto una «stroncatura» del Petrarca! Tutti i suoi vizi psicologici, da me malamente oltre che impietosamente elencati, la sua inattendibilità di poeta religioso, la sua insincerità di poeta politico, a cui va aggiunta, infine, l'abnormità della sua scrittura, che fa del *Canzoniere* qualcosa di addirittura imbarazzante, delineano indubbiamente il Petrarca come un «mostro»: *ma è proprio per questo che egli è un grande poeta!* I petrarchisti si sono sbagliati. Come del resto si sono sbagliati i manzoniani (si veda il bellissimo saggio di Pietro Citati).

Del resto, anche in quanto fondatore della tradizione

letteraria italiana - che praticamente consiste nell'uso di una lingua da élite colta, strettamente operante dentro l'ambito del potere — nella totale ignoranza di ogni altra possibilità linguistica umana — io non ho recriminazioni da fare. Tale è lo «stile sublime», e che profonde emozioni ci ha dato, con le sue dilatazioni semantiche e le sue sostituzioni del senso col senso del suono!

Come «padre della letteratura» italiana il Petrarca resta anche il fondatore dei «codici artigiani» dello stile. Cioè praticamente il fondatore della «categoria del bello». Quest'ultima categoria è oggi molto svalutata, e di pericolosa frequentazione. A quanto pare, chi ne tiene conto, in qualche modo, è uno spregevole traditore sentimentale. Ma i codici di tale categoria sono «artigiani»: e l'artigianato non ha mai potuto prescindere, pur nella pratica più deplorabile — un paio di ciocce, un vaso da notte, una vasca per il letame — da tale categoria. Neanche l'industria però può prescindere. Tra Alfa e Fiat si può disputare tecnicamente, all'infinito, ma senza dimenticare mai affatto la categoria del bello, cui hanno attinto i disegnatori delle concorrenti autovetture. Il petrarchismo non è solo linguistico. Esso si pone — assai più ampiamente — come necessario bisogno di «elezione» formale nella vita umana. In quanto tale è difficile abolirlo, anche se «executives» neo-capitalistici e «Guardie Rosse» cinesi, sono d'accordo nel farlo. anzi, hanno già già cominciato a farlo. Peccato che abbiano dato il via all'abolizione proprio nella letteratura, non essendosi evidentemente accorti che anche un lancio-missili o una bomba al napalm possono essere «belli», fino addirittura al petrarchismo.

«Il Messaggero», 19 luglio 1974

Attilio Lolini, *Negativo parziale*

Sì, è proprio la *Ginestra* la poesia inaugurale di un intero modo di fare poesia: di un universo stilistico così completo e complesso da avere i suoi sotto-universi gergali talvolta addirittura opposti fra di loro. È, questo che prospetto, uno di quegli avvenimenti storici che si dispongono sopra superfici e lungo direzioni non spazio-temporali ma ideali che le storie delle letterature difficilmente individuano. Territori da extravaganti. Riserve da intuitivi. Che la *Ginestra* prefiguri e includa tutto un modo di far poesia, che non appartiene né alla categoria del plurilinguismo dantesco né a quella del monolinguismo petrarchesco (che, per merito di Gianfranco Contini, sono le sole classificazioni non temporali ma reali, dentro gli schemi delle storie letterarie, i terreni delle quali son tutti inautentici e di comodo), è un tema che meriterebbe un intero ciclo di studi, a cui dedicare una parte di vita. Devolvo a chi è più bravo, preparato e disponibile di me tale inebriante incombenza.

Eppure io già vedo di colpo (come in un'intuizione formale di un libro di creazione) ribollire e dissesarsi tutto un mondo stilistico «fissato» durante un secolo: e affiorare, prendendo consistenza e figura, tutta un'intera falda stilistica lasciata finora nel buio dei luoghi comuni e delle abitudini storiche. Non è una grande falda: non è un petrarchismo (in cui si innesta, fra l'altro, anche il «leopardismo» degli ermetici e in genere del Novecento). Non è neanche un dantismo: almeno dal punto di vista quantitativo rilanciato dal realismo (Verga) e più tardi dai vari sperimentalismi (Gadda). È una falda stilistica di scarsa rilevanza dal punto di vista quantitativo. L'aristocraticità della *Ginestra* - pur nel «progressista» Leopardi (si veda, in proposito, un interessante volume di Gian Franco Venè, di alcuni anni fa, *Il capitale e il poeta*) - prevedeva certo anche questa scarsità di proliferazione futura: cioè la

scarsità del sentimento civile e rivoluzionario dei letterati italiani. La loro inettitudine all'entusiasmo e all'amarezza, all'illusione e alla rabbia.

Il « grande zio giacomo » - e io aggiungo « il grande autore della ginestra » - è il segno dominante di un libriccino quasi fuori legge, dovuto a un giovane (non a un ragazzo) il cui nome è Attilio Lolini e la cui casa editrice è «Quaderni di *Salvo imprevisti*». Il titolo è, snobbisticamente e insinceramente, *Negativo parziale*, che, almeno dal punto di vista della lingua, non è coerente col testo che segue. Ricorda infatti più certa avanguardia tecnologica, con mentalità da «designer», che la contestazione «arrabbiata», di cui è un tardo frutto: un'assurda fioritura fuori stagione. Allo «zio giacomo» vanno aggiunti altri nomi: almeno la generazione «beat» americana, da Ginsberg a Ferlinghetti (che sono comunque riferimenti di un'ovvia esegesi); aggiungiamoci anche «guidogozzano» (malgrado l'autore, magari); e l'«eugenie» che è il madrigalesco poeta negativo del volume: bestia nera in quanto potenzialmente ginestresco, ma, in quanto tale, totalmente mancato. Ci sono anche citazioni di musicisti dodecafonici e una dichiarazione di odio-amore per Gazzelloni.

Il Nostro è dunque un poeta borghese colto, di una buona cultura. Tuttavia ha nausea della cultura, e quanto alla poesia, la disprezza: essa è «strumentum regni»; segno primo di ogni integrazione e tradimento; buffonata. Lui stesso si pone come oggetto di un'autocritica spietata e globale, in quanto, appunto, buffone «demente» autore di versi. In questi ultimi anni (malgrado la recente, improvvisa e totale tacitazione) si sono letti e sentiti fiumi di parole in proposito. Lolini è proprio l'ultimo. Forse la contestazione ricomincerà; ma per ora intorno a Lolini c'è il più profondo silenzio. Egli arriva in ritardo. Ma è in questo ritardo che si trova la sua sincerità. Egli infatti mente. La sua rabbia è ricostruita, non è diretta, non è di puro intervento. Egli ne fa quasi una maniera, e la inserisce (come abbiamo visto) nella storia letteraria.

Non ideologizza la sua operazione «razionalizzatrice», però. Finge che la sua «rabbia» sia quella solita - irrazionalistica - già ben codificata e solidificata dall'uso. Ma è il ritardo, che poi spia questa finzione. Solo un anno o due fa, questo libro non si sarebbe notato. Ma un anno o due fa, questo libro non sarebbe

neanche stato scritto. La Contestazione odiava realmente la cultura (Leopardi e Montale indiscriminatamente compresi); e i teorici e i teologi del Movimento erano veramente (dal punto di vista letterario) degli ignoranti. La loro cultura era soltanto sociologica (in realtà) ed era fatta vivere e resa reale dall'ideologia (mai se ne videro di più sottili e magari anche gesuitiche). Nel libro di Lolini la contestazione alla cultura è forse per la prima volta da parte di un giovane (in Italia) fatta, in questo modo, da un uomo colto. È perciò che parlavo di maniera: perché un uomo colto non può esprimersi che per sua decisione e per sua scelta linguistica nel modo in cui si esprime Lolini: modo di esprimersi che, in superficie, nulla differenzia dagli orribili palinsesti poetici *ses san tot teschi* o dell'epigonismo «beat». Non solo ci sono i ricatti morali di simili palinsesti, che tendono ad accusare tutto e tutti, in un ghigno rozzo e manicheo, e andre piuttosto vile; ma c'è anche l'ansia, più nobile, di darsi in pasto al perbenismo del lettore, pagando di persona. Lolini confessa (con troppa ossessiva insistenza perché la cosa possa passare per naturale) una propria vita che il lettore medio non può non considerare abietta e quindi scandalizzarsene: infatti non si tratta soltanto (perché in parte lo è) della vita di un poeta «maudit», che tutto sommato resta un borghese, ma di un «emarginato», di un «miserabile», di un «barbone», di un «marchettaro»: i fatti parlano chiaro. E sono tali da scandalizzare *tutti*. Non solo per se stessi (e ce ne sarebbe, grazie a dio, a sufficienza) ma per l'ideologia che li domina: cioè l'odio per le «magnifiche sorti e progressive» di qualsiasi tipo (sviluppo di destra o progresso di sinistra): il cui registro è un amarezza che, per quanto manieristica, riesce alla fine a risultare stranamente sincera e a coinvolgere il lettore libero.

Oltre a rare iniziative come questa fiorentina di «Salvo imprevisti», dovuta a Mariella Bettarini e una sua «compagnia picciola», o ai numeri larvali di «Lotta Continua» o a poche altre imprese simili, la Contestazione è finita: e nessuno parla più non solo della Contestazione ma neanche della sua fine. Dove sono scomparsi quelle migliaia e migliaia di giovani che coi loro striscioni e i loro slogans gremivano, solo fino a poco tempo fa, le strade e le piazze della Penisola? Si tratta di un fallimento e di una resa? Eppure questo è proprio il momento

in cui quei giovani dovrebbero essere presenti e farsi sentire.

Invece niente. Non per quel che riguarda i piccoli gruppi e le élites, ma per quanto riguarda il grande quadro della vita pubblica italiana, essi hanno lasciato in eredità due cose: *a)* la perdita di ogni rispetto umano (che nel loro contesto ideologico si poteva anche giustificare, ma di cui i giovani integrati continuano ora a fare indiscriminatamente uso, nella loro presunzione consumistica, nella maggioranza, e, secondariamente, nella loro tendenza alla criminalità); *b)* alcuni manuali e articoli sulla «guerriglia» urbana messi in pratica poi dai fascisti... Non voglio credere che debba essere proprio finita così: perché in tal caso la nuova generazione (quella dei fratelli minori dei Contestatori del '68) finirebbe col risultare la più mostruosamente sciocca e odiosa che la storia ricordi: e non ci sarebbe «no» al referendum che potesse correggere una tale angosciosa impressione o disumana previsione.

19 luglio 1974

Elsa Morante, *La Storia*

L'ultimo romanzo di Elsa Morante è un poderoso volume di 661 pagine, e il suo «soggetto» è proprio quello che dice il titolo, cioè la Storia. E' difficile concepire un progetto più ambizioso di questo : ma si tratta di un'ambizione evidentemente giustificata, se la sola ambizione ingiustificata è quella di scrivere opere limitate e perfette. Illimitatezza e imperfezione sono caratteri della necessità. Illimitato il romanzo della Morante lo è, perché esso indubbiamente trasborda oltre il confine delle 661 pagine, verso immensità di temi, motivi e superfici non verbali. Imperfetto anche lo è. La Morante avrebbe forse dovuto lavorarci ancora un anno o due. Infatti non c'è dubbio che il grosso libro si divide almeno in tre libri magmaticamente fusi tra loro: il primo di questi libri è bellissimo - è straordinariamente bello - basti dire che mi è capitato di leggerlo nel bel mezzo di una rilettura de *I fratelli Karamàzov* e che reggeva mirabilmente il confronto! Il secondo libro invece è completamente mancato, non è altro che un ammasso di informazioni sovrapposte disordinatamente, quasi, si direbbe, senza pensarci sopra; il terzo libro è bello, benché molto discontinuo e con molte ricadute nella confusione un po' presuntuosa del libro di mezzo.

Nel primo libro si narra la storia dei padri, visti addirittura come antenati: l'azione è in un «altrove» (la Calabria) che corrisponde alla dislocazione del tempo della narrazione in un periodo «anteriore», già completamente elaborato e quindi cristallizzato dalla morte. Quivi gli avi vivono circostanze e azioni perfettamente essenziali, poetizzate già dal fatto di appartenere al passato: possono quindi cadere sotto il completo dominio dell'autrice che ha la ventura di essere in vita e di conoscerle. Sia il ramo calabrese (il padre Ramundo) che il ramo ebreo (la madre Almagià), con la loro cerchia, occupano spazi e tempi perfetti. La loro morte non è ideologica, se non in

quanto appartenente al mito. Essa consente dunque alla loro vita, finita, di essere totalmente espressa: di essere quella e non altra.

Tutto questo « libro » è un enorme *excursus* che sta tra l'incontro di un soldato tedesco con Ida al quartiere di San Lorenzo nel 1941, e la violenza che egli esercita su di lei : violenza da cui avrà poi la ventura di nascere un figlio bastardo (mentre lui, il ragazzo bavarese, morirà qualche giorno dopo). Potremmo però protrarre questo libro — stupendo — fino alla nascita del bastardello Useppe, nascita legata agli ansiosi sconfinamenti della mezza ebrea Ida nel ghetto romano.

Il secondo libro va dalla nascita del bastardello, al bombardamento di San Lorenzo, allo sfollamento di Ida e del cucciolo Useppe nella casermetta di Pietralata, alla resistenza anarchico-comunista (alla spagnola), in cui si fa luce il figlio, diciamo così, di primo letto di Ida, Ninnarieddu, insieme con un altro protagonista del libro, Davide Segre, ebreo. (Nella casermetta di Pietralata si ammassano però molti altri personaggi le cui storie danno al racconto un carattere corale, esteriormente neorealistico). La guerra finisce, Ida si trasferisce col figlio a Testaccio, dove compare e riscompare l'altro figlio grande, il seduttore (teppista, ex fascista, ex comunista, ex anarchico, borsaro nero rivoluzionario — un po' retrodatato, per la verità, come il suo amico Davide).

L'ultimo libro è il *Libro delle morti*. La guerra è finita, ma tutti i nostri personaggi muoiono *dopo*. Prima tocca al trionfante, al vivo per definizione, Ninnarieddu; poi a Davide Segre; poi al piccolo Useppe, divenuto epilettico, e infine alla «povera di spirito» Ida. Erano però antecedentemente morti quasi tutti gli altri personaggi minori.

L'insieme del romanzo si configura come un confronto tra la vita e la Storia: tra un capitolo e l'altro del romanzo (concepito ad annali) ci sono infatti brevi inserti che riassumono gli avvenimenti storici oggettivi - con stile da manuale - dal 1941 al 1967. Nel «primo libro» questa è una trovata, diciamo «strutturale», straordinaria. Perché? Perché la vita che si oppone alla Storia è una vita di morti, e quindi una vita non esaltata e strumentalizzata in quanto tale. C'è una *reale* incompatibilità tra essa e la Storia. L'opposizione non può

essere dialettica: e quindi non rischia di essere ideologica e velleitaria. Le cose stanno così e basta: il confronto tra la vita dei morti e la Storia produce stupendi effetti allucinatori (come il grande «adagio» della morte della madre di Ida).

Poi questo «effetto» della contrapposizione della vita alla Storia, di colpo si perde e scade. Tale degradazione del testo coincide con la nascita del piccolo Usepe: cioè col formarsi di una vita «esaltata e strumentalizzata in quanto tale». Perché è con Usepe che comincia la lunga celebrazione morantiana della vitalità, dell'innocenza, della *joie de vivre* dei poveri di spirito. Usepe ne è il simbolo: ma anche tutti gli altri personaggi che in questo periodo (della vita e del romanzo) lo circondano, ne sono forme e varianti. Prima di tutti, il fratello maggiore Nino (di cui Usepe si innamorerà perdutamente). Anzi, Nino si presenta come il vessillo della vita vissuta — come dall'eroe di un melodramma - in tutte le sue pieghe, in tutta la sua totalità, in tutta la sua inconsapevolezza, in tutte le sue tentazioni, in tutte le sue miserie (immediatamente e sistematicamente «perdonate» dall'Autrice: che anzi si premura di glorificarle attraverso una certa ironia evangelica, per cui, delle miserie, anche più miserabili, non c'è che da sorridere). Anche Davide Segre, nella sua torva e ingenua rabbia e degradazione, è un simbolo di questa «vita vivente». E non parliamo poi del carrozzone dei personaggi minori (napoletani o sottoproletari romani, figurarsi; per non parlare, inoltre, degli animali).

In questo interminabile capitolo del romanzo, tutti i personaggi sono declamati, improbabili, irreali: quindi manieristici. Puro manierismo è l'infanzia di Usepe; puro manierismo e la giovinezza di Nino, puro manierismo la grinta di Davide, ecc.

In essi la Morante non «rappresenta» la vita, ma, appunto, la celebra: senza tuttavia (a mio parere) aver meditato abbastanza su tale ideologizzazione e di conseguenza sul proprio progetto narrativo. Le «spie» che testimoniano questa approssimatività rappresentativa e stilistica sono molte.

1) La Morante, che accetta la convenzione della «favola», e quindi la necessaria funzionalità di ogni sua parte non è fatta per gli *excursus* (alla Gadda, per intenderci). Eppure queste due o trecento pagine del libro, sono fatte tutte di *excursus*: in cui

manca però, appunto, l'inclinazione e la follia necessaria a rendere tali *excursus* autosufficienti, funzionali di per sé. Essi sono in genere diligenti referti la cui funzione è quella di far trascorrere il tempo della macchina narrativa: un referto riguardante Useppe fa «trascorrere il tempo» concernente Nino, un referto riguardante la famiglia napoletana fa «trascorrere il tempo» riguardante Useppe, e così di seguito. La lunghezza del tempo (necessaria a un romanzo come questo) è sentita come prolissità verbale: e un elementare gioco combinatorio tra varie sotto-storie è sentito come capace di sostituire la «successività» naturalistica: ossia l'unilinearità della storia (privata o pubblica). Questo equivoco fa sì che in realtà permangano e incombano minacciose nel romanzo sia la successività naturalistica che l'unilinearità storica.

2) Tutto ciò è aggravato dal fatto che la Morante non ha saputo o voluto scegliere un personaggio che — in questa parte del libro — le mettesse a disposizione il suo sguardo in modo che i fatti e le cose risultassero «viste da lui».

Ma ogni volta che succede qualcosa, la Morante - che è lei ad amministrare e gestire separatamente tutti i personaggi — si sente in dovere di informarci delle «reazioni» di ciascuno dei presenti a quell'avvenimento. E lo fa con una diligenza che rasenta l'ossessione. Talvolta la meticolosità di tali informazioni è puro arbitrio: non c'è personaggio, casualmente *nominato* — e quindi totalmente fuori dalla storia — che non sia gratificato di un'intera «relazione» che lo riguarda. Per esempio, un certo Giovannino, figlio di una signora presso cui Ida subaffitta una camera. Egli è soltanto *nominato* come assente, in quella casa (si trova in Russia): ma nulla impedisce alla Morante di imporci, qualche tempo dopo, una lunga e circostanziata descrizione della sua morte in Russia, che non riusciamo a capire se sia bella o brutta, tanto poco ci importa di quel personaggio. E così l'amore di una certa ragazzetta per il solito irresistibile Nino: ogni volta che Nino compare, la Morante ci impone un'osservazione sull'amore silenzioso e senza speranza di questa ragazzetta, che non ha nel romanzo sbocco alcuno: e nemmeno un senso che valga per se stesso. Ho dato due esempi, ma potrei darne a dozzine.

3) La Morante è ideologicamente certa che non ci sia altro mezzo linguistico che un certo umorismo per descrivere

le imprese dei suoi eroi. Ma poi il linguaggio di tale umorismo è di una elementarità disarmante: esso consiste quasi esclusivamente nell'uso ossessionante dei due avverbi «presentemente» e «attualmente» (per indicare un avvenimento vissuto con grande passione e affettività da parte dei personaggi in una situazione, per contro, molto umile e misera), le allocuzioni «a quanto pare» e, un po' meno frequente, «che io sappia», e gli aggettivi «futile» e «grandioso» (per prendere in giro gli oggetti del suo amore, i suoi eroi).

Il corollario della povertà del contingente di lingua umoristica, è l'approssimazione e la goffaggine della «mimesi» del linguaggio di quegli eroi, romani o napoletani che siano (per non parlare dell'alto-italiano Davide). Il romano parlato di Nino e dei suoi amici ricorda addirittura (la Morante mi perdoni, qui devo essere duro) quello di certi trafiletti di costume del «Messaggero»: mentre il parlato di Davide non ha riscontro in nulla : il ragazzo si presenta come bolognese, in realtà è mantovano, ma parla una specie di veneto. Non c'è tuttavia angolo nell'Alta Italia in cui *cadere* si dica *cader*. Per ogni dove, là, nell'Alta Italia, è *cascare* che ha trionfato eliminando ogni altra forma concorrente. Che Davide dica *cader* è offensivo per il lettore: ma è soprattutto offensivo per lui. Dov'è il così grande amore della Morante per lui, se essa è poi così pigra da non fare il minimo sforzo per ascoltare come parla? Vuol dire che in questo amore c'è qualcosa di precostituito, che impedisce il particolare e il concreto, come fatti irrilevanti, di fronte alle «grandiose» Leggi dell'Amore. D'altra parte il fatto stesso di demolire o almeno sminuire e ridicolizzare, sia pure affettuosamente, tutto ciò che i suoi eroi fanno, significa che essi sono amati in base a ciò che sono, cioè per induzione aprioristica, non in base a ciò che fanno: che è visto, appunto, come irrisorio e vano. Cosa questa che li rende di colpo miserevoli automi di una realtà incompatibile con le loro illusioni. Anche negli apogei della vita e dell'azione, in cui la vita si oppone alla storia proprio in quanto vita — meraviglioso fenomeno da viversi estremisticamente, come fanno appunto gli eroi della Morante, che per questo li ama - tale opposizione è surrettizia. La mortuarietà della vita non può opporsi che nominalmente a una Storia vista per definizione come mortuaria.

4) Tecnicamente la Morante non si è accorta che nei capitoli di questa parte del libro non doveva ripetere, quasi meccanicamente, ciò che viene esposto nei trafiletti informativi tra un capitolo e l'altro. L'incomunicabilità tra capitoli e trafiletti, per essere poetica, doveva essere radicale.

26 luglio 1974

Nell'ultima parte del romanzo, nel *Libro delle morti*, di colpo, con la morte di Ninnarieddu, la vita si libera dalla sua mortuarietà: protagonista diviene la morte, cosa che dà di nuovo una grande vitalità al libro. L'estrema bellezza delle prime 150 pagine non è più raggiunta, perché la contrapposizione della morte alla Storia (produttrice peraltro di morte) è enigmatica, irrelata e pura. Qui invece tale contrapposizione resta ideologica e polemica. È per colpa della Storia (nella fattispecie l'ultima guerra) che i personaggi muoiono: dunque il loro morire ha una funzione preordinata. Ciononostante qui si può dire che le pagine hanno una funzione anche di per sé, al di fuori del loro contesto logico e ideologico. La morte di Ninnarieddu (e soprattutto il ricordo di lui morto nella madre inebetita), la morte di Davide (a parte il delirio in osteria, poco prima), il presagio della morte del piccolo Usepe (l'apparire del «grande male») sono cose molto alte. Qui la Morante - senza che nulla cambi, ma continuando imperturbabile il diligente e geniale «ron-ron» della sua scrittura di Manierista Onnisciente — è profondamente ispirata. Si direbbe che anche lei è come il suo Hitler: raggiunge il *climax* solo quando tutti sono morti (vedi del resto, in proposito, *Potere e sopravvivenza* di Elias Canetti, Adelphi).

Il grande romanzo della Morante è il complesso prodotto che doveva per forza essere, come dicevo, gigantesco e sproporzionato, di un'ansia espressiva abnorme. Vi confluiscono infatti almeno tre fonti identificabili d'ispirazione: 1) L'esperienza autobiografica, 2) L'ideologia reale, 3) L'ideologia «decisa».

1) Quale filologo che ha reperito documenti e ha raccolto

testimonianze scritte o orali (non in quanto amico della Morante!) so per certo che tutta la prima parte del romanzo - al di fuori delle esperienze intellettuali che sono anch'esse infine autobiografiche — è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all'inizio delle persecuzioni razziali. Tale atroce esperienza autobiografica è dalla Morante imparzialmente suddivisa tra la madre di Ida e Ida. Idea straordinariamente poetica. Infatti nessuno dei due personaggi è poi autobiografico: l'un a vivendo miticamente la prima parte della tragedia, e l'altra la seconda parte, sono gli unici personaggi davvero oggettivi dell'intero libro. Essi hanno la profondità - l'estrema precisione e l'estrema imprecisione - delle persone viventi.

Assai poetica è poi l'intuizione del personaggio di Ida, una povera di spirito incapace di guardare una sola volta nella vita in faccia la realtà, eppure così piena di grazia, non mai manieristica. Il manierismo la Morante lo usa coi maschi e gli animali, ma con il suo personaggio Ida la Morante non è mai stata neanche per un attimo insincera. E Ida è anche il personaggio preso meno (affettuosamente) in giro: essa è infatti del tutto priva di illusioni e piena, in compenso, di terrori. Dunque non c'è niente in lei su cui sorridere. Non si può scherzare su una mortuarietà reale. E sarà proprio Ida il personaggio «altro» che vivrà le più recenti e sempre atroci esperienze autobiografiche della Morante. Anche tali esperienze vissute in realtà (come le ricerche filologiche informano) in un'unica persona, nel romanzo sono distribuite fra tre persone: la morte con le sue riapparizioni tocca in sorte a Ninnarieddu; l'epilessia, o «grande male» a Useppe e infine la droga a Davide.

È specialmente Ninnarieddu che lucra di tale attribuzione. Fino a quel punto egli era stato un personaggio falso, tutto costruito aprioristicamente e arbitrariamente. Nulla di ciò che egli dice o fa è attendibile. Come abbiamo visto, l'Autrice è informata di tutto: ci dà notizie dei personaggi minori e minimi - anche quando sono già fuori dalla storia, in un loro remotissimo mondo autonomo; addirittura, la Morante ci dà notizie su personaggi solo *nominati*. Ma, poiché per Ninnarieddu la Morante aveva bisogno della figura del classico amato, che fugge, dispare, è eternamente altrove, per la

disperazione dell'amante (il fratelluccio Usepe), ebbene, la Morante ci dice sempre che

Ninnarieddu, appunto, fugge, dispare, sta altrove, non si fa più vivo ecc. Dove vada e cosa faccia non si sa.

Ma qual è la logica che lega l'abbondanza di informazioni, inutili e irrachieste, su un qualsiasi personaggio appena nominato e puramente parentetico e la totale mancanza di ogni informazione su un personaggio come Ninnarieddu che ci sta, invece, molto a cuore? È la libertà dell'artista, si dirà: il suo diritto a infrangere la sua propria logica. Ebbene sì. Ma ciò non toglie che tali infrazioni siano estremamente goffe, e che quindi Ninnarieddu risulti un personaggio «scollato» (come Moravia dice per Madame Bovary). Ma ecco che, dal momento in cui muore e diviene un ricordo, Ninnarieddu è stupendamente reale.

2) L'«ideologia reale» di un autore è sempre «dedotta»: il che significa che l'individuarela ed esprimerla, dipende dall'intelligenza del deduttore. Non pretendo, quindi, di poterla qui delineare in tutta la sua oggettività o almeno nella sua configurabilità. Fra l'altro, ogni ideologia reale è, per sua natura, illimitata e indefinibile, perché abbraccia tutto il possibile. Mi limito ad afferrarne qualche carattere.

Prima di tutto, appunto, la sua illimitatezza, che corrisponde a quella totalità che è la persona di Elsa Morante: totalità che si pone in un rapporto interpretativo completo col mondo. E' da questa illimitatezza che deriva l'illimitatezza reale del libro, il suo sfumare verso superfici «altre», non verbali. Ed è questa illimitatezza che vanifica la convenzione della «favola» (dalla Morante ostinatamente adottata e applicata): infatti la «favola» è per sua costituzione «chiusa», e non si può «chiudere» in nessun modo un'ideologia illimitata. Tale ideologia è quella che per conto suo produce le parti sincere e «belle» del libro (la prima parte, il personaggio di Ida, la parte finale, anche se non tutta). Non solo: ma essa presiede anche alle due o trecento pagine manierate e «brutte» del libro: infatti non c'è una sola di tali pagine che, estrapolata, non abbia qualcosa di reale, sempre. Per esempio, ognuno dei «referti» inseriti per pura volontà d'autrice, quasi come zeppe, nel racconto, e che nel contesto appaiono insopportabili, in se stessi, invece, risultano quasi sempre forniti di vitalità e realtà.

Il nucleo parlabile dell'« ideologia reale » della Morante consiste nella morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita: ma a uno scherzo bellissimo, struggente, degno di essere vissuto, anche nelle sue inevitabili brutture. Ciò è accaduto agli avi, che sono già morti, e accade a coloro che muoiono fisicamente. Una stupenda, funeraria musica mozartiana accompagna gli atti della vita di costoro. Il fatto che muoiano non riaccende in chi resta l'atroce sentimento della sopravvivenza: al contrario, riaccende in lui la pietà, o, meglio, il vero e proprio amore per i morti, sentiti come i *veri* fratelli. L'autrice (che, appunto, sopravvive) non prova il piacere del tiranno (Hitler) che si realizza solo attraverso la serie infinita delle morti altrui; ma prova la serena pena di chi vede confermato ciò che impietosamente sa: è il medico Hachiya, sopravvissuto, che gira per Hiroshima a guardare i luoghi dei morti e a pregare (cfr. ancora il citato *Potere e sopravvivenza*).

3) È l'«ideologia decisa» tuttavia che, ritagliando l'immenso tessuto dell'«ideologia reale» — oppure, meglio, restringendola e volgarizzandola — produce la struttura del libro: ossia i due schemi dell'abnorme ma canonica dilatazione narrativa e della contrapposizione tra vita e Storia. È essa dunque che rende parlabile l'imparlabile, sia pure attraverso pazienti circonlocuzioni. Veniamo così *esplicitamente* a sapere, nel corso della lunga lettura, che la vita, proprio la vita — come vitalità prorompente, ingenuità, dedizione totale alla illusione, corporeità - è il «Bene», mentre la Storia, in quanto produttrice di morte, è il «Male». È un'idea come un'altra. Giusta, fin troppo giusta.

La Morante, però, correda questa idea elementare, e evidentemente insostenibile (come si può separare la Storia del Potere dalla Storia di chi subisce la violenza di tale Potere, oppure se ne estranea?), di un supporto filosofico-politico. La filosofia è quella di Spinoza, quella del Vangelo letto da San Paolo e quella della grande cultura induistica; la politica è quella ideologizzata dagli anarchici. Tale sincretismo non coincide però con nessuna ideologia storica: nessun mistico vi si riconoscerebbe, ma neanche nessun anarchico. Il «pastiche» è unicamente morantiano. Tale affascinante ideologia personale rivela però un'estrema debolezza e fragilità nel

momento in cui viene tradotta in termini di romanzo popolare, applicata, volgarizzata. Benché mascherata con un certo umorismo, essa stride puerilmente nel testo narrativo; mentre «messa nella bocca» dei personaggi diviene totalmente afasica. È chiaro che essa, per valere - come realmente vale - ha bisogno di un'assoluta aristocraticità, di una assoluta illeggibilità. E infatti non per nulla il suo alto valore si manifesta in pieno nel precedente libro della Morante (*Il mondo salvato dai ragazzini*) che è un libro di versi, cui invano il registro gnomico, e, ancora, favolistico, tentano di attribuire leggibilità. Nel momento in cui tale ideologia viene trasformata in un « tema » di romanzo popolare - per definizione voluminoso, carico di fatti e informazioni, facile, rotondo e chiuso — essa perde ogni credibilità: diviene un fragile pretesto che finisce col derealizzare la sproporzionata macchina narrativa che ha preteso di mettere in moto.

2 agosto 1974

Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*

Se si guarda il poeta dialettale come fenomeno di un rapporto tra classe dominante e classe subalterna, i modi di essere «poeta dialettale» risultano pressoché infiniti (rinvio il lettore ai miei due precedenti articoli sul libro *Letteratura e classi subalterne* di Ferdinando Camon, su una antologia di poesie cinesi del «Grande Balzo in avanti» a cura di Anna Bujatti, e sul romanzo *Zàgara arance e limoni* di Pasquale Sciortino). Nel caso che ho oggi sul tavolo del laboratorio (cioè un misterioso libretto di Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*, in una edizione che pare fuori commercio), il modo di essere «poeta dialettale» scelto dall'autore, è ancora un modo nuovo rispetto a tutti quelli che io possa aver sperimentato nella mia ormai lunga frequentazione di testi dialettali.

Carolus L. Cergoly infatti adopera il dialetto triestino come se esso non fosse affatto lo strumento comunicativo usato dalle classi subalterne, cioè dalla piccola e infima borghesia e dal popolo. Si sa che Trieste - come Venezia, e come del resto gran parte delle città venete — fa gran uso del proprio dialetto, che è abitualmente la lingua parlata anche dall'alta borghesia (e un tempo dalla nobiltà). Ebbene, è evidente che Cergoly usa il triestino come una qualsiasi persona colta e ricca di Trieste all'interno del proprio mondo classista. Ma il suo modo di usare sulla pagina il triestino è poi perfettamente uguale a quello in cui egli usa il triestino parlando: lo scrive cioè da persona colta e ricca, esattamente come lo parla. Ciò sembrerebbe ovvio, e invece non lo è. Perché chiunque abbia una certa esperienza di testi dialettali, sa che il poeta parlante, nell'atto in cui si fa scrivente, cambia registro, e trasforma sempre il dialetto in una mimesi più o meno esplicita e significativa del dialetto così come è parlato dalle

classi subalterne. Anzi, il poeta (uomo colto, appartenente alla classe superiore), tende a degradarsi socialmente, per farsi poeta di una collettività povera mitizzata, autopromuovendosi a suo interprete, e quindi automitizzandosi. Ed è questo che appunto Carolus Cergoly non fa.

Pare non aver nessuna importanza per lui il fatto che il suo triestino sia *anche* parlato dalle classi subalterne, con cui egli ha dei rapporti quotidiani, che restano tali. Ciò che importa per lui è che il suo triestino sia parlato da lui e dal suo destinatario, pensato come una persona della sua stessa classe sociale e della sua stessa cultura. Meglio se addirittura raffinato come lui. Del triestino come lingua parlata dalle classi subalterne c'è solo qualche citazione, fatta per civetteria, cioè per aggiungere alla sua propria vivacità linguistica una vivacità mimata dalla gente del popolo. In tutto non più di una dozzina di casi nell'intero volumetto. Citazioni sono anche certe vivacità del triestino corrente, diciamo piccolo-borghese. I casi, in tal senso, sono assai più numerosi: infatti il Cergoly gioca a fare *anche* il piccolo-borghese.

Il lettore, insomma, avrà già capito che si tratta di un poeta tremendamente aristocratico: appartato, geloso della propria solitudine, bizzarro, praticamente teso solo a sfuggire a qualsiasi definizione. Il centro del mondo è lui. E il suo mondo non è Trieste. È proprio il mondo; anche se riducibile, geograficamente, a quel pezzo di mondo che ha lucrato della civiltà «mitteleuropea» e può consentirsi nostalgie asburgiche. Nel suo egocentrismo Cergoly può consentirsi di gettare addirittura uno sguardo «neutrale» agli opposti schieramenti politici della guerra del '15-18 (egli, come ci confessa - è strano! - in una sua breve poesia è del 1908: la prima guerra mondiale fa parte dei suoi ricordi infantili; ma le poesie su tali ricordi le ha scritte evidentemente da adulto, eludendo sacrilegamente ogni forma d'irredentismo, anche mimata).

La coincidenza di se stesso col mondo, permette a Cergoly un plurilinguismo tanto naturale quanto voluto. Egli parla contemporaneamente quattro lingue: il triestino, prima di tutto, poi l'italiano, poi il tedesco (che si pone, quasi ammiccando, come prioritario rispetto all'italiano) e infine lo slavo. Ma queste quattro lingue, nell'egocentrismo palazzeschi del Cergoly, si giustappongono l'una all'altra

quasi le loro parole fossero dei fossili o dei termini magici (appunto infantili). Il plurilinguismo di Cergoly è dunque meccanico e araldico: non c'è amalgama tra le quattro lingue e non c'è dunque magma nella poesia che nasce dalla loro mescolanza. Triestino e tedesco (o triestino e italiano, ecc.) sono come olio e aceto. Ma una sorta di incanto, un po' diabolico, è comunque raggiunto.

Ogni incastro linguistico tra lingue diverse è una dichiarazione di squisitezza storica: di una condizione privilegiata. Accanto alla civetteria, in tale operazione, c'è anche una profonda sincerità. Cergoly ha scelto un modo assai difficile di essere squisito. Egli gioca alla poesia ininterrotta. Rinuncia quindi ai risultati oggettivi, oggettuali.

Il lettore deve seguirlo nel suo fluire: nella sua navigazione da anguilla. Benché gli incontri e le ierofanie di tale itinerario si ripetano ossessivamente (amori con ragazze semplici, quasi ancillari; oppure con ragazze avanzate e colte, ma per questo prese un po' in giro; ritorni di stati d'animo, per lo più leggeri, da pittore post-impressionista; apparizioni di situazioni politiche quasi da sogno o da diario), tuttavia c'è nel poemetto ininterrotto di Cergoly una certa ansia di integrazione romanzesca. Per esempio, le poesie più belle sono indubbiamente quelle dedicate alle ragazze, con erotismo da antologia palatina, resa artificialmente un po' beccera: ebbene, ognuna di queste poesie è la situazione di un racconto, anche quando la loro brevità è quasi quella dell'haikai, o quella della Saffo «popolare» giunta a noi attraverso il lungo ciclo della «canzoncina d'amore» (i mozarabi, i trovatori, i facitori romantici di «lieder»).

Non c'è dubbio che Cergoly ricorda Svevo: ma più che Svevo il fratello minore di Svevo, che non si è espresso, che è rimasto un poeta contratto, rattrappito, in potenza, e di cui solo qualche pagina del diario raggiunge la luce dell'espressione, che lo rade appena. Pare che Cergoly abbia voluto fare artificialmente, con operazione diabolica, ciò che il fratello di Svevo ha fatto casualmente: arrivare appunto appena oltre la soglia dell'espressione, in modo da conservare, a proposito del proprio Io, tutto il mistero possibile. Anche le aureole di nomi con cui Cergoly ama ornare le sue poesie, sembrano fatte per rimandare alla cultura - una cultura

nominalistica - anziché all'espressione: e sono nomi prestigiosi, di una cultura insieme risaputa (se riferita a Trieste) e preziosa. Lo stesso dicasi dei toponimi. Grazie a questo potere di agire che hanno i nomi di persone e di luoghi «cosmopoliti» che Cergoly usa con finta ingenuità, egli raggiunge il suo scopo supremo: quello di essere ubiquo.

Sembra strano, ma in una poesia così narcisisticamente erotica, così giocata e fatta «à la manière de...» ecc. le cose più belle sono i momenti in cui Cergoly parla di altri: dei suoi famigliari, che hanno trascorso una vita in un anteriore periodo storico miticamente asburgico, o della borghesia ebraica sterminata dai nazisti (si veda l'ultima sezione del libro: *Le clandestine*). In queste poesie «oggettive» — in cui, benché finta, la serietà prende il sopravvento sulla leggerezza scelta dal poeta come ideologia e modo di vivere - il plurilinguismo si fa funzionale; in certe parole («Baalaboth», cioè la borghesia israeliana, o «Risiera» un forno crematorio nazista presso Trieste, ecc.), si sente stridor di denti, oltre che di lingua.

23 agosto 1974

Mircea Eliade, *Mito e realtà*

Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*

Mito e realtà di Mircea Eliade non è un grande libro; neanche un grande libro di divulgazione. C'è in esso qualcosa di grigio, di elementare e di fanatico che ne limita il fascino. Non è raro che uno storico delle religioni sia anche un uomo religioso o « che ama la religione » ; non è raro che chi si occupa dei miti ne rimanga sedotto. È significativo (Mircea Eliade lo accenna) che i nazionalismi della borghesia ottocentesca si siano fondati su una esaltata ricerca delle origini, e, nella fattispecie, dei miti originari. I ricercatori «scientifici» di tali miti non potevano dunque essere che dalla parte dei miti; non potevano che contribuire - volontariamente o involontariamente - alla istituzione della nazionalità e del nazionalismo. Il caso limite è il nazismo, con la sua «scienza servile».

Mircea Eliade non prende posizione con la necessaria violenza contro tale caso limite. Vero è che la sua scrittura è quella imperturbabile dello scienziato. Ma qui l'imperturbabilità è un po' sospetta. E c'è di peggio: Mircea Eliade, usando la stessa scrittura imparziale, presenta il marxismo come uno dei tanti fenomeni del «revival» ottocentesco e «scientifico» degli antichi miti escatologici e soteriologici, con la loro idea di «cessazione della storia» alla fine della lotta vittoriosa del bene (il proletariato) contro il male (il capitale). E c'è di peggio ancora. Mircea Eliade non presenta col dovuto coraggio e la dovuta chiarezza il cristianesimo come una delle tante religioni del mondo, con gli annessi «mitologemi», i più comuni e usuali: il Dio primo, o «otiosus», che incarica un «messaggero», o «figlio» dei rapporti col mondo; la fecondazione della vergine; il sacrificio espiatorio; la discesa agli inferi e la resurrezione, ecc. ecc. ecc.

Azioni mitiche che si ripetono pressoché identiche in tutte le religioni storiche, cioè contadine (che peraltro conservano sempre in sé alcuni nuclei centrali, o «mitologemi» primi, delle religioni preistoriche, quelle dei Raccoglitori o dei primi rozzi Seminatori, i Seminatori di tuberi).

Non c'è oggettivamente alcun salto di qualità tra i «mitologemi» del cristianesimo e quelli di ogni altra religione contadina. O meglio ciò che differenzia il cristianesimo dalle altre religioni è l'accettazione della storia e della sua unilinearità. Insomma, ciò che il cristianesimo ha di originale è Cristo. Il quale non opera in un tempo mitico o liturgico, ma in un tempo storico. È quasi «malgré soi» che egli si ripropone poi - naturalmente — come eroe da riattualizzare attraverso le cerimonie religiose, da imitare rivivendone la realtà ecc. ecc. Insomma, dopo aver accettato la storia, egli viene rimitizzato, e riassorbito nelle abitudini delle vecchie religioni contadine, che puntano più sul suo sacrificio cruento e sulla sua resurrezione, che sulla sua predicazione. Esse infatti hanno e hanno sempre avuto bisogno di un modello assiologico della fecondazione e della rinascita stagionale delle messi. La loro - per usare la formula celebre dello stesso Eliade — è la religione dell'«eterno ritorno».

Mircea Eliade — che è un professore universitario; ora insegna a Chicago — è intimidito di fronte alla perentorietà della sua stessa ricerca, che «livella» il cristianesimo, non lo privilegia. Al contrario di Norman O. Brown, per esempio (cfr. *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, 1969), il quale manipola e predispone tutta la materia studiata da Eliade al solo scopo di giungere al cristianesimo protestante, privilegiandolo come prodotto di una millenaria evoluzione religiosa.

Malgrado tutto, però, il volumetto di Eliade - come tutti gli altri suoi — va letto se non altro da chi voglia conoscere realmente cos'è o cos'è stata una classe popolare in Europa. In via indiretta, naturalmente. Eliade non si occupa specificamente del problema. Ma il lettore può farlo. Il conoscere la religione di una gente, non solo per ciò che essa è, ma per ciò che essa è stata, e per ciò che essa è divenuta sovrapponendosi a religioni precedenti, e assimilandole, secondo una stratificazione che non è sincronica con le fasi storiche della storia ufficiale (anche se magari intesa come

storia della lotta di classe), è assolutamente necessario per capire il «comportamento» contemporaneo di un individuo in una nazione del Terzo Mondo, in una tribù dell'Africa Nera ecc. Ma è altrettanto necessario per capire il reale senso del comportamento delle classi subalterne del mondo occidentale: naturalmente con speciale riferimento alle classi subalterne contadine e sottoproletarie delle zone più arretrate (il che per l'Italia significa tutto il Centro-Sud).

Prendo uno dei tanti esempi che potrei dare: una femminista che voglia fare un'inchiesta di assoluta attualità, mettiamo, in un paese africano, non può non sapere che in tutte le religioni arcaiche (e non solo africane) l'iniziazione è puramente maschile. Ciò non sarebbe nulla se tale iniziazione, presentandosi quasi regolarmente come un «regressus ad uterum», non rappresentasse la seconda nascita, ossia la vera nascita (con tutte le sue conseguenze culturali e sociali). Dunque, in un paese dove la religione sia una religione arcaica (oppure da poco soppiantata da un cristianesimo comunque arcaicizzato) la donna non è mai realmente nata. E ciò vale in parte per quelle regioni più arretrate dell'Europa sud-orientale (compresa l'Italia) in cui il cristianesimo, religione della classe dominante, è stato riassorbito da religioni contadine di carattere arcaico (tutte presupponenti un'iniziazione puramente maschile).

Tutto ciò vale anche per chi volesse fare un confronto « attualistico » tra ciò che era il mondo contadino fino a solo pochi anni fa (per esempio in Italia) e ciò che è adesso. Oggi l'iniziazione è scomparsa (anche quella falsamente popolare della Comunione e della Cresima, riti svuotati completamente di valore). Non si comprende abbastanza che cosa significhi per un ragazzo italiano del 1974 non essere «iniziato», se non si sa quale infinità di forme e quale infinità di valori abbiano costituito le varie «iniziazioni» da circa diecimila anni a questa parte.

Ho preso un esempio molto significativo per un lettore italiano in questo momento. Ma gli esempi che avrei potuto prendere, più pertinenti il libro stesso di Eliade, sono infiniti. Il discorso di Eliade — sia pur schematico ed elementare — apre territori nuovi alla conoscenza del mondo di un lettore italiano. Lo so, perché nei miei urti polemici e nelle mie

discussioni con gli stessi miei colleghi letterati, viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche (che io possiedo, né da professionista né da dilettante, ma da semplice lettore, che ha scelto *pour cause* tali letture). L'allargamento del territorio conoscitivo (che implica il confronto diretto con altri modi di essere e di pensare: quelli dei popoli arcaici, che, sia cronologicamente che idealmente, sono contemporanei a noi, perché è chiaro che niente in noi va distrutto e tutto coesiste) è inebriante. Al limite è una esperienza (come Mircea Eliade nota) anti-hegeliana. Ma è un'esperienza che va vissuta, con tutti i suoi rischi.

Elias Canetti come Mircea Eliade è anche romanziere. Ma mentre Eliade, nella sua materia — storia delle religioni - è specialista, Canetti, nella sua materia — che non saprei ben dire qual è - resta romanziere. Il suo ultimo volume *Potere e sopravvivenza* si presenta un po' come un'appendice a *Massa e potere* (Rizzoli, 1972): ma è soprattutto la meditazione di un romanziere che ha avuto una grande trovata saggistica. Per vivere come realmente vuole, il tiranno deve sopravvivere, e quindi far morire gli altri. È nella propria sopravvivenza che egli misura il valore della propria vita. E più sono i morti a cui egli sopravvive, più egli vive. L'esempio «plastico» di tutto ciò è nel progetto dell'Arco di Trionfo che Hitler aveva pensato di farsi costruire (naturalmente smisurato: il più grande del mondo): in tale arco dovevano essere scolpiti i nomi di tutti i morti della Grande Guerra: 1 800 000. Su tale enorme stele funeraria Hitler avrebbe potuto inebriarsi di vita. Ma noi tutti siamo un po' Hitler, perché nell'atto in cui ci accorgiamo di essere « sopravvivenza » si coagula e si intensifica in noi un sentimento di vitalità. Il desiderio di solitudine (che noi tutti possiamo nutrire) è il sentimento tirannico di chi sopravvive. Gli stiliti erano degli Hitler incapaci di uccidere.

Il culto dei morti è una terapia contro tale nostra infame soddisfazione di essere restati al mondo. Le religioni fondate sopra il culto dei morti sono dunque le più nobili. Il dottor Hachiya, sopravvissuto a Hiroshima, si salva dalla follia attraverso l'applicazione del culto ufficiale dei morti, che egli rivive con speciale forza e autenticità. Vaga ogni giorno per le rovine di Hiroshima, cercando di ricordare con la maggior

vivezza possibile i morti che egli ha conosciuto da vivi: certo, rimane un uomo di destra, in un Paese che non conosce opposizione. Ma non è per niente ufficiale o clericale. La religione imperiale non è solo una religione popolare viva: è anche estremamente raffinata. I morti rivisti nei loro dettagli più concreti e creaturali, sono *quei* morti, come nella rievocazione di un artista (più che in quella di un sacerdote). La demitizzazione — come direbbe Eliade — è completa, e assomiglia a quella greca durante il periodo platonico e razionalistico. Canetti ci lascia sospesi su questa situazione.

Pare che anche per lui (come, più rozzamente per Eliade) la storiografia sia pura illusione: non esistendo successività e unilinearità storica e il tempo dunque essendo solo mitico.

30 agosto 1974

Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio*

Non so bene cosa abbia voluto intendere Danilo Dolci, intitolando questo suo ultimo libretto (ultimo in ordine di pubblicazione, non di « creazione », che le conversazioni riportate risalgono al 1961-62) *Non esiste il silenzio*. C'è evidentemente una connotazione di entusiasmo associativo e democratico (una democrazia dal basso, una democrazia ateniese, una democrazia assembleare, «ecclesiale»); e c'è evidentemente anche una connotazione estetico-simbolica (non bisogna dimenticare che culturalmente Danilo Dolci viene dall'ermetismo). Ma spero che a Danilo Dolci non sia sfuggito il senso più profondo di questo suo titolo : cioè che « anche il silenzio è linguaggio », che « anche ciò che non si dice è parola ». «Non meravigliatevi che io conosco tutte le lingue, perché io conosco ciò che gli uomini non dicono» (Apollonio di Tiana); e «Chi ha occhi per vedere e orecchi per sentire può convincersi che nessun uomo mortale può mantenere un segreto. Se le sue labbra sono silenziose, chiacchiera con la punta delle dita : il tradimento trasuda da ogni suo poro» (Sigmund Freud).

Se però a Danilo Dolci non è sfuggito questo senso profondo del suo titolo (all'apparenza formalistico e un poco spiritualistico), egli non ci ha certo aiutati poi a decifrare il difficile linguaggio del silenzio, ossia del non detto volontariamente e del non detto involontariamente. Freud parla di una «chiacchiera delle dita». Ebbene, probabilmente Danilo Dolci avrebbe fatto bene a descriverci, almeno un poco, la «chiacchiera delle dita» dei suoi contadini, porcari, pastori di Partinico: cioè il loro aspetto fisico, il loro corpo, la loro mimica, che sono tutti «linguaggi» facenti parte del grande linguaggio del comportamento, o, appunto, del silenzio.

Invece Danilo Dolci non ci dà alcuna indicazione. Egli si è limitato a far stampare le registrazioni dei dibattiti orali tra lui

e i suoi amici «poveri» del quartiere delle Spine Sante, quasi che la riproduzione per scritto di ciò che era stato detto fosse tanto più scientifica quanto più laconica; e quasi che le eventuali didascalie di carattere descrittivo fossero qualcosa di superfluo; cioè violenze esercitate dall'autore (lui, Danilo Dolci) sulla originaria purezza del parlato dei suoi interlocutori.

La mancanza di didascalie rende tuttavia questo libro ciò che in realtà forse voleva essere: un terribile rebus, un girone infernale, in cui il lettore, ostinato, si dibatte disperatamente per capire qualcosa al di là di un discorso che è mera ecolalia quasi sempre (se si eccettuano i rari momenti misteriosamente lirici che ha il popolo quando parla). Infatti, nelle assemblee alle Spine Sante, i presenti tendono a esprimersi attraverso i luoghi comuni di un linguaggio in qualche modo «eletto», rispetto al loro vero linguaggio quotidiano, quello di quando sono soli, o pensano. Tale elezione è un po' dovuta all'ufficialità del «luogo» (l'assemblea) in cui sono chiamati sia pur democraticamente e molto alla buona a parlare : un certo paternalismo e una certa tecnica maieutica da parte di Danilo Dolci erano inevitabili. Inoltre c'era la presenza, evidentemente inibitoria, del «registratore». Ma la timidezza che si fa selezionatrice e restrittiva del linguaggio non è tanto dovuta, per la verità, alla presenza di Danilo Dolci e del microfono, quanto proprio al carattere pubblico e civile del dibattito. Per cui si ha intanto, subito, una scelta linguistica preliminare e fondamentale: la scelta del «linguaggio dei vecchi». E si sa (c'è una pagina del libro, fra l'altro, dedicata a questo) che i vecchi in Sicilia, almeno fino al 1961-62 avevano una reale autorità: ed erano essi che sapevano ciò che è «giusto» e che è «esatto». Dunque queste conversazioni sono fatte, prima di tutto, col linguaggio dei senatori, e quindi attraverso una serie di luoghi comuni popolari, che si aggiungono ai luoghi comuni discesi allo strato popolare dalla cultura della classe dominante (attraverso la scuola, la burocrazia, la polizia ecc.).

Tutto il libro di Danilo Dolci — le 6 *Conversazioni a Spine Sante*, più i 9 dibattiti del *Seminario al Borgo di Trappeto* - sono un vespaio di luoghi comuni, un intrico di autodifese, una bolgia di sospensioni del senso. Infuria, ripeto, l'ecolalia. Ma: «Verbum infans» o «Dei dialectus soloecismus ! » Il lettore

perciò non si arrende di fronte a tanta cattiva volontà: vuole conoscere il segreto che i «parlanti» di questi dibattiti cercano disperatamente di nascondere. È con sollievo che essi accettano le provvisorie conclusioni del moderatore: conclusioni per solito oneste, modeste. È vero che attraverso queste conclusioni viene additata loro la grande via del futuro; del futuro di una democrazia conquistata dal basso; e non è detto che essi non ci credano, e sinceramente. Tuttavia si sente (o lo sente almeno un lettore che, come Apollonio di Tiana, conosca «ciò che gli uomini non dicono») che c'è in essi una profonda tenace riserva mentale: l'intuito pessimisti-co che il futuro non sarà quello che nell'assemblea si vuole, sia pure accontentandosi di strappare tale futuro alle mani dei padroni pezzettino per pezzettino.

Invano Danilo Dolci li invita a discutere, a dire le loro opinioni, a essere sinceri; egli non fa altro che invitare a parlare delle sfingi. Le quali magari parlano, e con una certa buona volontà, ma i loro enigmi non sono che ostinate ripetizioni di misere verità rivelate. Il loro responso resta segreto. Danilo Dolci si accontenta di quel poco che riesce a strappar loro: che consiste quasi sempre in una sia pur prudente affermazione contraria o critica all'autorità della tradizione popolare «mafiosa». Ma è la «mafia» allora il loro segreto, quello tenuto in cuore, e che va decifrato attraverso ciò che essi non dicono? Siamo ancora a questo punto? Evidentemente sì: ma bisogna tuttavia, in tal caso, allargare il concetto di «mafia» a concetto di «cultura popolare della Sicilia occidentale», e aggregare al tema centrale della «mafia» una infinità di residui culturali stratificati, sia nell'accettarla, sia (in rari casi e timidamente) nel condannarla: tra queste stratificazioni va annoverato anche il cattolicesimo, cioè la religione dell'ultima classe dominante in ordine di tempo, quella spagnola e borbonica: una religione sostanzialmente «rigettata», e assimilata solo a patto ch'essa assumesse connotazioni, schemi, ordini morali codificati nella stratificazione precedente.

Si veda in proposito il delirante dibattito sul problema del «battesimo»: «La mia risposta è che Dio si è... come si chiama, Cristo, si è battezzato a trentatré anni sul fiume Giordano, giusto?»; «Ma siccome noi siamo nati cristiani e in tutto il

mondo esiste soltanto un papa di essere veramente cristiano, (il battesimo) è necessario. Anzi (il bambino) appena nato si guadagna un'indulgenza. Dopo che crescono, dopo i sei mesi non ci sono più indulgenze, e a carico della madre d sono i peccati»; «E non essendo stati battezzati si va all'Olimpo» ecc. Alla fine della discussione, si alza una voce di scherno: «È chiusa la vendita! »

Negli anni in cui tali conversazioni sono avvenute la prospettiva storica ed economica era totalmente diversa da quella di oggi: aveva ancora senso la speranza di un «progresso», non si parlava di «sviluppo»: la speranza del progresso era fondata soprattutto sulla possibilità di una egemonia culturale delle sinistre, ma anche sulla buona volontà dei cattolici giovannei e infine su ciò che si sapeva in Europa del pacifismo, della non-violenza, della nuova sinistra americana. E tutto ciò implicava la certezza assoluta che il cambiamento della società sarebbe cominciato dal basso, e ivi sarebbe stato sostanzialmente deciso. Pochi anni dopo è cominciato lo «sviluppo» economico; la mafia, con nuovi caratteri di tipo gangsteristico americano, è diventata più forte non solo in Sicilia ma nello Stato; è cominciata una folle emigrazione dei giovani nel Nord; sono cominciati a piovere i miseri «beni di consumo». Ogni illusione possibile di quegli anni è stata spazzata via spietatamente, non ne è rimasto più nulla.

A Spine Sante è stato conservato inutilmente un antico segreto, e una nuova stratificazione, stavolta di carattere evangelico-democratico, si è sovrapposta alle altre. Le decisioni sul destino di quel piccolo popolo di Partinico sono prese sempre più da lontano e dall'alto: i giovani emigrati, ritornando, si fanno tramite «vitale» di questa nuova volontà del potere, che è per definizione distruttrice di ogni eventuale iniziativa dal basso, umile e paziente, con una violenza che nessun regime «autoritario» precedente aveva mai conosciuto.

6 settembre 1974

Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*

Freud, com'è noto, non amava molto Dostoevskij. Le ragioni che Freud adduce per giustificare la sua scarsa ammirazione sono convenzionali e di « buon senso » (« sintomo » chiaro, dunque). Ad ogni modo Freud ha scritto un saggio sul «parricidio» in Dostoevskij (a proposito dei *Fratelli Karamazov*): ad esso rimando il lettore, benché non lo abbia presente ora forse con la chiarezza sufficiente a giustificare questo «rimando» e, forse ancor più, a giustificare le due o tre osservazioni che vorrei fare proprio riguardo a questo parricidio (è uscita recentemente una edizione popolare dei *Karamàzov*).

Ciò che più mi sorprende in tale parricidio è la «spartizione» o forse meglio la «moltiplicazione» delle responsabili ta per quanto riguarda la figura del parricida, e il « duplicato » per quanto riguarda la figura del padre.

Anche in *Delitto e castigo* la madre «metaforica», cioè la vecchia usuraia, è «raddoppiata»: ad essa viene aggiunta, cioè, la sua sorella «mite». Il matricida di *Delitto e castigo* uccide dunque due madri anziché una: ma il «duplicato» qui si giustifica, perché in realtà la madre si sdoppia nei suoi due aspetti primordiali: la madre-drago, la madreassassina ecc., e la tenera madre dell'infanzia, introiettata attraverso la dolcezza del seno ecc. Dunque Raskòlnikov uccide due madri, materialmente. In realtà ne uccide una sola, che ai suoi occhi allucinati, quelli del «tempo del sogno», appare sotto i suoi due aspetti opposti. Matricidio inutile, il suo, com'è noto. Infatti appena lui l'ha compiuto, ecco che la madre gli si ripresenta - come resuscitando - viva e vegeta, con tutta la sua carica di prepotenza e di dolcezza: e naturalmente, ancora, «duplicata»: si tratta della «madre» e della «sorella» vere, fisiche, di Raskòlnikov che arrivano a Pietroburgo dal lontano paese natale.

Anche nei *Fratelli Karamàzov* i padri uccisi sono due (benché per il secondo l'uccisione non riesca): uno è il padre vero e proprio, l'altro è quello che ne ha fatto le veci: crudele e immorale il primo, tenero e morale il secondo (che è un domestico). Nella stessa notte, quasi nello stesso istante, i corpi di questi due padri — o di questo padre in due — giacciono massacrati e sanguinanti. Ma mentre in *Delitto e castigo* questo raddoppiamento appare perfettamente chiaro e logico, nei *Fratelli Karamazov* è infinitamente più inspiegabile, anzi, enigmatico. Il fatto che l'unità paterna sia costituita da due persone, non ha sbocchi o giustificazioni riconoscibili, nel racconto, nemmeno per quanto riguarda gli assassini. I quali assassini, costituiscono anch'essi un vero e proprio mistero.

L'esecutore materiale del parricidio intanto pare essere Smerdjakov, il figlio illegittimo, colui che più di tutti poteva in fondo aver ragione di odiare il padre. Dico «pare» e non addirittura «e», perché in realtà è lui stesso a dire al fratellastro Ivan di essere il colpevole: e niente, nemmeno Dostoevskij, può garantire che tale sua confessione sia sincera. In realtà il «momento» dell'assassinio del padre è una «lacuna».

Dostoevskij — ricorrendo così a un trucco che non ha equivalenti in nessun altro luogo della sua intera opera narrativa — ci mette dei «puntini». Lo passa cioè sotto silenzio, lo rimuove: non lo vuol far sapere, e, forse!, non lo vuol sapere. In questi «puntini» c'è tutto Freud.

I *fratelli Karamàzov* sono il poema della rimozione. Il fratello secondogenito Ivàn, in questo, ne è protagonista: la serie delle sue «rimozioni» sono addirittura da laboratorio. Egli cioè è deputato a rappresentare la «rimozione» esplicitamente. Ma in realtà anche il primogenito Dmitrij e il terzogenito Aljosa sono eroi della rimozione: e forse quest'ultimo più di tutti. Dmitrij lo è nel modo più elementare. Egli ha dei «lapsus», delle «amnesie». Prima di tutto, forse, l'amnesia sul proprio delitto (nel caso che la confessione di Smerdjakov sia insincera), unita ad automatismi anch'essi per altro da laboratorio. Per esempio l'atto di afferrare il pestello, cioè l'arma omicida: con cui egli, se non ha ucciso il padre carnale, lo ha ucciso comunque, nel suo sostituto o doppio, il padre che l'ha allevato.

I «puntini» attraverso cui non è detta, o tenuta nascosta, la

reale meccanica del parricidio - e il parricidio stesso - sono la « lacuna » in cui si può leggere, attraverso una lettura non letterale, la colpevolezza di tutti quattro i fratelli. Prima di tutto Smerdjàkov, com'egli confesserà forse sinceramente (ma senza dare prove che per un tribunale potessero provare altro che un'autoaccusa); poi naturalmente Dmitrij, che si « dimentica » di uccidere il padre vero, e massacra poi fisicamente il «doppio» paterno nel giardino; poi Ivàn, che viene più di ogni altro colpevolizzato, in quanto egli più di tutti gli altri (l'innocente Dmitrij e il mostruoso Aljòsa) sente la propria colpevolezza di «mandante» (fino alla totale amnesia della psicosi e della morte); e infine Aljòsa, che sa tutto, che divina tutto, e non muove un dito perché ciò che egli prevede non si compia.

Moncone umano, che viene presentato come un esempio di grazia e di bellezza, corporea e interiore (di cui tutti si innamorano), Aljòsa è il vero enigma del romanzo (che finisce con un suo discorsetto atrocemente ufficiale sulla tomba del piccolo Iljusa). I suoi sentimenti, nella prima parte del libro, si scatenano con la meravigliosa purezza dell'eccesso. Poi, di colpo, non ci sono più. Dostoevskij non si pronuncia direttamente su tutto questo. Ma costruisce, in funzione di questo, due figure che altrimenti sarebbero state del tutto mutili, retoriche, anzi addirittura arbitrarie: Liza Chochlakòv e, appunto, il piccolo Iljusa.

Liza appare perfettamente inutile, priva di ogni sbocco narrativo, finché pronuncia le sue ultime parole di personaggio, accusando, fra di sé, a bassa voce, ma con tutta la sua forza, Aljòsa: «Vile, vile, vile!»: e con ciò adempie di colpo tutta la sua funzione di personaggio fino a quel momento gratuito, extravagante, addirittura un po' manieristico (manieristico, s'intende, all'interno dell'opera dostoevskijana: per quanto, anche in questo caso — a proposito della isteria - Dostoevskij precorra ancora una volta Freud con la massima ed esauriente chiarezza). Anche il piccolo Iljusa sembra appiccicato - lui e tutti gli altri « piccoli » - per ragioni quasi un po' sentimentali - al romanzo. Invece ha l'essenziale funzione di «sviare» Aljòsa dalla sua unica vera azione possibile, quella di salvare il padre; e infine, di smascherarlo, facendogli pronunciare quell'epicedio delusorio, spregevole e senza

futuro.

In tutto questo, il vero e proprio colpevole - di fronte alla società e anche di fronte alla propria coscienza - è Dmitrij: è lui il parricida, ed è lui che paga il parricidio, che, in realtà, ha compiuto anche materialmente; poiché egli ha in effetti colpito a morte il « doppio » del padre, sostituendolo al padre per una specie di intervento divino: come quello che ha sostituito il capretto a Isacco. Questo intervento divino non è merito di Dmitrij. E forse non c'è neanche stato.

In questo intrico di rapporti tutti tra uomini, fino a rasentare l'omosessualità (tutti i sentimenti che legano tra loro questi uomini sono al limite dell'amore: Zòsima e Aljòsa, i tre fratelli fra loro, il fratellastro e i tre fratelli legittimi, i ragazzetti fra loro, Kòlja e Aljòsa), in questo intrico di rapporti fra uomini, dico, le donne sono come universi isolati, legati al resto della vicenda solo da sentimenti oscuri fino all'inesprimibilità oppure da pure e semplici parole. Tutto il grande amore di Dmitrij per Grùscegnka è solo enunciato: e, per di più, con espressioni vuote, quasi ironiche, come «regina del cuore» ecc.

Anche l'amore di Katjerma, sia per Dmitrij che per Ivan, è tutto nominalistico. Esso si ripercuote all'interno di Katjerma, divenendovi autosufficiente. Proprio perché così isolate tra gli uomini — come mondi diversi — le donne prorompono nella vita altrui con tanta furia tempestosa ma sempre inconcludente. Esse finiscono col restare sole, slegate, isolate, e spaventosamente complicate ed enigmatiche, com'erano in principio, quando non le si conoscevano, e tutto poteva ancora essere spiegato. Come isole sconvolte in mezzo a un mare in tempesta, esse paiono essere fatte di un'altra materia che quella degli uomini, i quali vorticano intorno a loro, dandole sempre per scontate, anche nel momento in cui siano più problematiche e assillanti (per odio o amore): in realtà quegli uomini ruotanti intorno a loro - che stanno ferme, oppure agiscono prese da improvvisi furie motorie che le riportano poi al posto dove stavano - si osservano, si attirano e si respingono unicamente fra di loro.

E naturalmente si parla solo di sentimenti, perché, quanto ad organi sessuali, gli eroi di Dostoevskij paiono esserne privi. Nella «nostra città» non se ne parla. Il parlarne, per l'appunto,

era la frontiera che era destinato a valicare Freud, senza cui la psicanalisi di Dostoevskij sarebbe stata una specie di continente perduto.

13 settembre 1974

Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*

Tonino Guerra, *I cento uccelli*

Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini*

La morte del fiume di Guglielmo Petroni, è un libro amorfo, benché, a volerla descrivere, la sua « forma » risulterebbe sicuramente nitida e precisa: contraddizione non insolita in certe opere «felici». Probabilmente l'unica decisione che Petroni ha preso e che ha avuto qualche rilevanza nel determinare la struttura del suo libro, è la decisione di fare un'opera minore. Tutto il resto è una «improvvisazione » nel senso nobile e tecnico (pertinente piuttosto alla terminologia musicale) della parola. È vero che, improvvisando, Petroni aveva in mente due o tre temi, ma, nello svilupparli si è abbandonato un po' incoscientemente all'automatismo misterioso dell'estro. Se ogni tanto, nella lieve, adolescenziale improvvisazione, gli veniva qualche «idea», tanto meglio (per esempio, l'idea dei brevi dialoghetti in forma teatrale).

Dei due o tre temi che Petroni aveva in mente, uno è l'alterazione portata dal tempo nei luoghi e nelle persone; motivo assai vecchio, come si vede, ma rinnovato oggi da una circostanza completamente inedita: l'inquinamento. Comunque, certo, il Serchio sarebbe cambiato, comunque non sarebbe stato più il Serchio dell'infanzia povera: tuttavia c'è oggi, in più, la sua vera e propria morte, o agonia biologica. Tale elemento nuovo, anzi attuale, è però subito abbandonato da Petroni, che si limita ad accennarlo facendone, con la massima discrezione e lievità, complice il lettore. L'altro tema - questo decisamente antico e non rinnovato da nessun elemento nuovo (come avrebbe potuto essere per esempio il mutamento «antropologico» della popolazione) - è la rievocazione dei tempi lontani dell'infanzia e della giovinezza: cosa questa che

però non ha nulla a che fare coi libri di memorie, essendo strettamente anche se, al solito, blandamente intellettualizzata.

Il protagonista — da solo, prima, poi con un amico — fa una casuale sperimentazione di quel che succede a un uomo che ritorni — in un altro momento «storico» — nei luoghi dell'infanzia. Su tale base sperimentale, la fatale poetizzazione che poteva essere prevista, è relativa. La scrittura di Petroni — pur essendo in qualche modo fondata sulla prosa d'arte e sul bello scrivere — sostanzialmente la respinge. È infatti una scrittura troppo faticata, contorta (benché poi alla fine stranamente limpida e felice) per prestarsi a una vera e propria liricità: le rievocazioni del « paradiso infantile » (povero) sono sorprendentemente prive di sentimentalismo, così come l'assunto teorico della «degradazione biologica» è privo di ogni ipocrita attualismo.

Il terzo tema del libro è la conversazione, sulle proprie reazioni, dei due amici tornati alla città natale. Come le rievocazioni sono senza sentimentalismo, come l'assunto e senza attualismo, così la teorizzazione dei due amici è senza ideologia. I loro sono dei «dialoghi», ma non platonici: se mai il loro carattere è «morale», ma di una «moralità» citata, rifatta. Il finale del libro, cioè una breve discussione a cui partecipa la donna di servizio — lucchese anch'essa come i due amici — è deliziosamente fuori da ogni convenzione narrativa e libresca, una vera e propria assurdità, coi suoi tempi relativamente lenti e la sua morale tutta manierata oppure amichevolmente sincera.

L'estrema mitezza di Petroni non gli impedisce dunque una certa durezza contro i sentimenti, e addirittura una certa crudeltà, ora elusiva, ora esplicita: il merlo mangiato, i carretti della merda (ora sostituita dai concimi chimici).

Certo, la crudeltà di un altro scrittore mitissimo, Tonino Guerra è più manifesta, più programmata, e, se così posso esprimermi, più goduta. Anche *I cento uccelli*_t del resto, sono tecnicamente, una «improvvisazione», cosa che solitamente fonda le scritture dei libri «minori»: ma coesiste, in Tonino Guerra, l'idea dell'«improvvisazione» come critica al romanzo, come elusione del romanzo. Intenzione, questa, totalmente assente invece nel «puskiniano» *Morte del fiume*, Tonino Guerra è gogoliano. E anche un po' gongoresco. Su un fondo

pascoliano assai rispettabile. Perciò ne *I cento uccelli* c'è la diabolica idea direttrice di una specie di sdoppiamento dell'autore (che alla fine si fa, onestamente, esplicita: là dove il protagonista osserva in una specularità perfetta il suo caso in un altro). Tutto questo va bene, c'è. Ma il fatto che conta è che Tonino Guerra si è divertito poi proprio a improvvisare, su due temi talmente bizzarri da negarsi in quanto simbolici.

Un tema è la perdita continua della moglie, in una città ora fossilizzata nel suo aspetto piccolo-borghese, ora disfatta nel suo aspetto di miserabile metropoli; l'altro tema, giustapposto a questo, è il tema del ritorno al proprio paese, distrutto dal terremoto, dov'è sopravvissuto, matto e divenuto barbone, il padre. Son questi due «sogni», per non dire due incubi, che si rendono significativi a vicenda: la città o metropoli può essere così, perché alle sue spalle ci sono dei paesi così (distrutti, abitati da matti solitari o vipere). Spiegandosi a vicenda - se di spiegazione si può parlare - i due sogni non pretendono poi però di dare un'unica spiegazione in comune. Messi insieme, divengono surreali. E questo produce la loro frantumazione o polverizzazione strutturale. Infatti il surrealismo è fatto di «quadri viventi», ognuno dei quali conta per sé.

Praticamente questa di Tonino Guerra è più un'opera di artigianato pittorico (o cinematografico?) che di letteratura. È fatta tutta di dettagli, ognuno dei quali è autonomo. Per esempio, l'uomo che di notte perde la fede e la mattina ha bisogno di un miracolo (che puntualmente accade) per riacquistarla; o il contino che fa collezione di occhi di vetro, che poi lo fanno impazzire, ecc. ecc. Tanto è vero che *I cento uccelli* poteva benissimo essere un libro di poesie: naturalmente dialettali. Ognuno dei suoi dettagli o tavolette surrealistiche poteva essere una poesia romagnola, breve o brevissima. Del resto, è proprio in questa chiave che lo si legge.

Un'opera «minore», «improvvisata» con una scrittura che si autoistituisce pagina per pagina, benché rientri in uno schema tradizionale e ripeta forme stilistiche ben collaudate, è un'opera del 1938, *La Cripta dei Cappuccini* di Joseph Roth. Inoltre, anche quest'opera sarebbe labile (benché spesso assai pregevole, proprio come oggetto artigiano) se, improvvisamente, verso la fine non ci fosse una «fuga» di crudeltà, quasi sadica. Tale sadismo Roth lo esercita sulla

propria madre, prima una vecchia signora quasi da «romanzo fiume», poi, appunto, di colpo, una povera vecchia paralitica fatta morire quasi con gusto.

Non credo che Roth sia stato consapevole di questo. Per quanto, in effetti, tutto il suo libro nasconda un «segreto», che alla fine non viene rivelato. Ma i sintomi restano. Prima di tutto, un affetto spropositato - fisiologico fino a rasentare una omosessualità non solo non detta, ma neanche sospettata - da parte di Roth, giovane ufficiale austro-ungarico, per due suoi giovani parenti. È vero che questi due parenti, se sono poveri, popolari, fisicamente pieni di prestigio, sono anche ebrei, e quindi l'amore per loro è ideologico. Ma ciò non basta a spiegare lo stato di profonda soggezione in cui il giovane protagonista cade nei loro confronti. Paralelo a questa amicizia, c'è un amore per una ragazza borghese, che finisce con un matrimonio non consumato. Ma c'è di più: di ritorno dalla guerra — che Roth ha voluto combattere al fianco dei suoi due giovani parenti ebrei - egli ritrova la donna, amata e sposata, legata d'amore omosessuale con un'altra donna. Ed è inoltre a questo punto che si inserisce come protagonista nel romanzo, la madre. Autorevole, in principio: decaduta fino al ridicolo (almeno agli occhi del lettore), in seguito. Tale sua decadenza coincide con la consumazione tardiva del matrimonio di Roth con la moglie, momentaneamente liberatasi dall'amante.

Ne nasce un figlio, che rappresenta l'unico momento trionfalistico e vitale del libro: mentre la sua nascita non è che il principio di una precipitosa fine. A questa «realtà» segreta del libro, si aggiunge un'altra realtà, altrettanto imbarazzante o meglio, intollerabile e inammissibile, cioè il problema ebraico nel contesto della grandiosa e «decadente» decadenza dell'impero asburgico, e quindi di tutto un mondo e di tutta una cultura: decadenza che finirà con l'avvento di Hitler (la cronaca ci informa che Roth è morto l'anno dopo aver scritto questa autobiografia).

Perfetta, come spesso le opere «minori», quest'opera è nel tempo stesso enigmatica (suo malgrado, perché essa aspira alla chiara e brillante «scrittura anni Venti»): enigmatica perché appartiene contemporaneamente a due tradizioni, anzi, a tre. La tradizione «mitteleuropea», la tradizione «ebraica orientale»,

e infine la tradizione «recente» diciamo parigina: ma vissuta, quest'ultima a Vienna, città che aveva il torto di assomigliare troppo ma non del tutto a Parigi.

20 settembre 1974

Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*

Paul Arnold, *Viaggio fra i mistici del Giappone*

Di solito le prefazioni dei professori ai loro libri assomigliano molto ai cosiddetti «riti di approccio» ai recinti o luoghi sacri (tanto più che la parola « approccio » è divenuta nelle università molto di moda, metaforicamente, a sostituire le parole «lettura» o «primo esame» dei testi). Si hanno scongiuri contro le eventuali metodologie scorrette, abluzioni in citazioni purificatrici, e tutta una quantità di cerimoniali atti a placare eventuali numi nemici (cioè i colleghi). Sorprende subito l'«introduzione» di Alfonso Di Nola a questa sua «antropologia religiosa» per la sua mancanza di ritualità: lucida, necessaria, essenziale e precisa. Egli disegna la «figura» del suo lavoro senza alcun falso pudore: mentre, in realtà, si tratta di un vero e proprio «Manifesto» che potrebbe addirittura aprire, nel nome, sia pur tutelare, di De Martino e magari di Pettazzoni, la «via italiana» alla storia delle religioni. Secondo l'autore tale via si configurerebbe in una specie di fusione tra le due scienze distinte costituite appunto dalla «storia delle religioni» e dall'«antropologia»: in modo però che l'«antropologia» abbia una funzione integrante, e, oltre a dare, in questo senso, una serie essenziale di apporti (elencati con grande precisione dal Di Nola), si presti decisamente a proporre attendibili ipotesi per « i problemi irrisolti che si originano (in una esposizione storica) dalla sistemazione idiografica dei dati», pur senza trasformare i propri suggerimenti «in interpretazione totalizzante» e senza destorificare i significati storici.

Tra gli apporti dell'antropologia alla storia delle religioni elencati dal Di Nola, vorrei ricordare al lettore almeno il seguente: l'insegnamento antropologico «ha aiutato a vincere e a vanificare la grave tara etnocentrica e culturocentrica» e,

nella fattispecie, la «violenza immorale» (in Italia) del neo-idealismo e del crocianesimo, che portano alla negazione della comprensione «di ogni uomo (non occidentale) come portatore di diversità e di alienità».

Io però aggiungerei altre due caratteristiche al metodo storico-antropologico di Di Nola: due caratteristiche tecniche: primo, la presenza della « filologia » e in specie della « filologia classica » (cosa a cui i testi dei grandi storici della religione, non ci hanno certo abituati, quasi che le «lingue» non esistessero, e, in specie, non esistessero le « lingue morte » con tutta l'infinità di problemi interpretativi implicati); secondo, la capacità sagistica di fare la storia di una nozione, o di un concetto (come per esempio il rapporto tra rito e mito, nelle successive interpretazioni degli storici).

Certo, il grande macchinario messo in moto dal Di Nola porta spesso a conclusioni che un lettore sarebbe disposto ad accettare anche ontologicamente: come succedeva per esempio con la « stilcritica ». Ma tali conclusioni risuonano però, alla fine del lungo «giro», come costituite, quasi visivamente, da tutti gli infiniti elementi che le compongono. Sono cariche di vitalità conoscitiva.

Gli argomenti che Di Nola sceglie — privilegiandoli più che di un metodo monografico, di un senso che «pare» trascenderli, appunto per la loro ipotizzata paradigmaticità antropologica - sono assolutamente originali. Certo, io, nonché non essere uno specialista, son un ben povero e saltuario lettore di opere di storia delle religioni: tuttavia due argomenti come quello del rapporto tra «oscenità» e « riso », o quello della « demitizzazione » operata dai primitivi sui propri miti nei riti d'iniziazione, li avevo visti finora appena accennati. Anzi, per quanto riguarda il primo, non ricordo neppure un accenno, se non come mero dato. Naturalmente, io sono rimasto affascinato dal testo del Di Nola (se non altro per il suo continuo originale riferirsi al fenomeno dei « modelli di comportamento » o « patterns»: fenomeno che mi interessa, in questo momento, proprio come fenomeno attuale, cioè la «sostituzione» dei modelli di una «civiltà dei consumi» agli antichi modelli, validi fino a pochi anni fa, di una «civiltà del risparmio»).

Ma non credo che nessun lettore possa resistere, per una

ragione o per l'altra, al fascino di queste pagine. E non ultima ragione è appunto il fatto che è sempre ben chiara la loro accanita attendibilità scientifica. Non sono certo frequenti in Italia studiosi del valore del Di Nola.

Privo di ogni scientificità è invece il libro di Paul Arnold (romanziero e uomo di teatro) sulla religione giapponese. Paul Arnold è infatti un buddista. Quindi la sua ottica è quella di un iniziato occidentale che interroga e adula i suoi nuovi maestri orientali. Stendiamo un velo sulla goffaggine e addirittura sul ridicolo con cui il nostro vecchio europeo fa i suoi devoti pellegrinaggi ai vari monasteri, e si applica, per qualche giorno, ai loro esotici «esercizi spirituali». Ciò che, a proposito del pensiero buddista, nelle sue varie sette e chiese, veniamo a sapere è pressappoco a livello di un «Baedeker» tra enciclopedico e spiritualista, cioè tutta una serie di luoghi comuni. Non risulta nemmeno chiaro in cosa consista il rapporto dell'autore con tale pensiero: si direbbe, ahimè, che siamo a un livello turistico. Perché dunque mi occupo di questo libro? Perché, bene o male, il suo autore è uno scrittore: e il suo racconto non è un semplice resoconto giornalistico attraverso cui non si vede nulla. Paul Arnold è in grado di «rappresentare» ciò che descrive. E poiché ciò che egli descrive, e quindi «rappresenta» è qualcosa di assolutamente originale, ecco che il lettore non può non restarne in qualche modo affascinato. Egli può entrare fisicamente dentro i monasteri «zen», per esempio, e assistere particolareggiatamente a ciò che vi accade e come ci si comporta: non solo, ma quasi a sentirne e ad annusarne l'atmosfera. Anche le cerimonie (quelle appunto di cui parla Di Nola, caricandole di senso) appaiono molto nitidamente ai nostri occhi, nelle pagine del buon Arnold. In alcuni momenti la sensazione di essere lì è lancinante (per esempio nelle prime pagine che descrivono la visita al convento di Ossoresan). Il merito non è tanto dello stile di Paul Arnold, che ripeto, è molto modesto. Il merito è della materia: basta appena appena saperla un po' descrivere, ed essa, in virtù della propria forza naturale, esplode visionariamente. Limitandosi a descrivere fenomeni di «sciamanismo», oppure fenomeni rituali «zen», il nostro autore fa in conclusione dell'antropologia: antropologia irrelata, in quanto meramente descritta. Ma non per questo

meno efficace.

Si ha l'impressione che l'Arnold viva, nel mondo che descrive con tanta precisione, e ormai, confidenza, in un'estrema inquietudine. La quale — con il ridicolo cui ho già accennato - si trova in strana sintonia col comportamento «sacro» zen. Il Di Nola accenna appena, sebbene con grande efficacia, al momento ludico della religione: della religione in quanto «gioco» (che è indubbiamente per noi, il suo momento più sublime). Non resisto alla tentazione di ricordare al lettore quella specie di grossolano santone zen che è il ciarlatano (?) Semjon Jakovlevic, ne *I demoni* di Dostoevskij: e il suo comportamento inspiegabile, capriccioso, teppisticamente «derisorio». E naturalmente il suo «gefirismo» finale, quel «va a farti f...» gridato a una signora che è lì per ragioni mondane: «gefirismo» che naturalmente genera riso. Riso, come sempre, sacro. Anzi, doppiamente sacro: in quanto alla funzione aggressiva, rivitalizzante, risolutrice di crisi, del «linguaggio osceno» si sovrappone in questo caso una funzione analoga del «linguaggio poetico».

27 settembre 1974

Pierre Jean Jouve, *Il mondo deserto*

Finita la lettura de *Il mondo deserto* di Pierre Jean Jouve, mi accorgo che, di esso, è restato in me un doppio «palinsesto», una doppia «immagine sensoriale». Come del resto mi era successo alcuni mesi fa per il bellissimo *Ecate*.

Né *Il mondo deserto* né *Ecate* sono libri che in realtà amo; mi è perciò difficile parlarne. Ma, come dirò, lo «sdoppiamento» che essi subiscono nel fondo della mia memoria, genera un problema insolito, un po' bislacco, che mi interessa vivamente, anche se, ahimè, solo accademicamente.

Il mondo deserto è del 1927: la «Scrittura degli anni Venti» (per delineare grossolanamente una rete di riferimenti) sopravvive ancora in parte, benché molte siano le tentazioni ch'essa prova a perdere la propria freschezza e purezza, soprattutto di sintassi. Essa in realtà era sempre stata una «Terza Via», percorsa piuttosto da agili extravaganti, meno prestigiosa rispetto alle due grandi Vie Maestre: Simbolismo-Proust e Surrealismo-Joyce. (Il lettore prenda con prudenza questi miei fiammanti cartelli segnaletici). Forse è difficile trovare qualcuno che sia stato un frequentatore puro degli amabili rettilinei della Scrittura in questione. Non azzarderei comunque a fare nessun nome: ma se mi azzardassi si tratterebbe certamente di qualche «minore».

Non c'è dubbio che la pagina di Pierre Jean Jouve è fondata sul codice stilistico della «Scrittura anni Venti»: regolarità, purezza di linee, freschezza di immagini, frasi brevi, e quello speciale «spirito di chiarezza» cartesiano mescolato a Racine. Ma, su questo fondo, in Pierre Jean Jouve si hanno delle pesantissime contaminazioni (che sono poi incertezze). C'è un certo procedere «spiritato» del narrare che recupera, alla lontana, il surrealismo - coi suoi automatismi e i suoi salti logici — e, nella fattispecie, le tecniche avanguardistiche, per cui l'io narrante è del tutto esautorato e dissacrato, perde ogni

stabilità e le sue convenzioni vanno in fumo: catastrofe che si ripercuote sull'«egli narrato», cioè sul personaggio. Si hanno così continue osmosi tra l'autore e i suoi personaggi, che si identificano saltuariamente a vicenda; per cui a volte i pensieri del personaggio sono raccontati dall'autore, come se l'autore possedesse la chiave per entrare in una intimità altrui; altre volte, invece, i pensieri sono espressi direttamente dal personaggio che diventa dunque un narratore autobiografico. Tutto ciò arbitrariamente. Tanto è vero che a un certo momento, uno dei personaggi del libro (la donna: Baladine) viene investita di un incarico regolare, quasi ufficiale: cioè quello di riferire lei stessa gli avvenimenti, e secondo una tecnica naturalistica, includente la mimesi del suo modo di parlare di ragazza non letterata e neanche intellettuale. Essa fa due «relazioni» regolari, con tutti i crismi linguistici del fenomeno. (Mentre, negli altri casi di sostituzione del racconto col monologo, il linguaggio dell'autore e dei personaggi è identico). Su questo piano, i passaggi da una fase all'altra del racconto, sono molto «poetizzati», qua e là addirittura scritti quasi in versi (molto discutibili).

Ma non mancano neppure i riferimenti all'altra Grande Strada, quella dei Simbolisti. E allora si ha una prosa intensa, grassa, letterariamente greve, piena di echi spiritualistici e accademici. È in questi passi (cfr. p. 189, con quella tremenda benché assai nitida croce liberty) che viene fuori esplicitamente il cattolicesimo di Jean Jouve. Un cattolicesimo quanto mai decadente che lo apparenta a Claudel ma anche a D'Annunzio. È in questo contingente spiri tuale-linguistico che si innesta queirinsopportabile frasetta che, costituendo da sola il paragrafo cinquanta-quattresimo, fa da finale al libro: *Un fiore azzurro nella montagna*.

Dunque la prima «immagine sensoriale» che rimane de *Il mondo deserto* nella memoria è un'immagine di «scrittura», violentemente evidenziata.

Tale «immagine sensoriale» è profondamente dissociata dall'altra «immagine sensoriale» che resta in noi, cioè il racconto. Dissociazione addirittura mostruosa. Ciò che infatti viene raccontato ne *Il mondo deserto* è la trama di un film: elegantissimo film, intendiamoci (come del resto *Ecate*); e non si capisce come Louis Malie, o magari Bresson, non l'abbiano

ancora realizzato. Ma sempre un film: cosa a cui non annetto evidentemente un senso negativo, ma un senso neutro: la trama di questo romanzo è un film semplicemente perché non ha niente a che fare con la sua «scrittura», anzi, è incompatibile con essa. Le due vicende — quella dei fatti e quella della «scrittura» — si svolgono parallelamente in due universi differenti, se non opposti. L'unico legame tra loro è una tendenza all'esagitato, allo spropositato, al partito preso del romantico (*Un fiore azzurro nella montagna!*)

Il racconto è imperniato su un rapporto a tre: Jacques un giovane sportivo e artista, omosessuale, il suo amico Luc, uno scrittore che avrà successo (in parte dunque Pierre Jean Jouve stesso: infatti in una prima stesura del romanzo Pierre Jean Jouve aveva attribuito a Luc dei versi suoi) e una donna di origine russa, Baladine, molto nativa, istintiva, semplice, ma intelligente e ammiratrice degli intellettuali.

Baladine è innamorata di Jacques, imperterrita di fronte alla sua omosessualità. Anzi è proprio dopo lo scandalo, appena evitato pubblicamente attraverso un certo sborsamento di franchi svizzeri (è a Ginevra e nei dintorni che la vicenda si svolge) - scandalo dovuto a un amore non platonico di Jacques per un grazioso pastorello dodicenne, peraltro molto realistico — che l'amore di Baladine si manifesta e si impone. In quel momento Luc non ama Baladine. Se ne innamora dopo che lei si è sposata con Jacques, intervenendo demoniacamente nel loro difficile ménage. E il suo amore non finirà affatto neanche quando si tratterà di tradire l'ombra di Jacques. Infatti Jacques — la cui omosessualità era cominciata attraverso il trauma di una immagine materna acquatica, una zia italiana «perduta» che compariva al bambino Jacques nelle acque del lago — era destinato a uccidersi annegato. Egli era oltretutto figlio di un rigido pastore ginevrino, ecco la spiegazione. E se in principio aveva accettato con esaltata onestà il suo eros, poi era inevitabile che succedesse in lui un'involuzione suicida. Luc sposa la vedova, la quale, appena sposata, misteriosamente si dilegua, col figlio Pierre, la figura più bella del libro insieme a quella del pastorello Charles Stoebli - onestamente, però, dopo quella di Baladine.

Il fallimento totale è nella figura dell'omosessuale Jacques. Perché? Semplicemente perché esso è il prodotto del

cattolicesimo di Pierre Jean Jouve: cattolicesimo che Pierre Jean Jouve ha l'eccessivo buon gusto di non nominare. Io sono stato succube per molti anni della riverente ammirazione del cattolicesimo degli intellettuali francesi. Ora, con un senso di profonda liberazione, mi sono accorto che lo detesto. La crisi spirituale e la lotta di Jacques contro la colpa, in nome di una fallimentare ideologia pagana e panica, è, lo dico chiaro e tondo, una vera e propria rottura di coglioni. E Jacques è un coglione. Goffo, insincero, arbitrario (ora l'autore ci fa conoscere ciò che egli pensa direttamente, parola per parola, in farneticanti e impettiti discorsi con se stesso; ora le sue azioni sono totalmente irrelate, come nell' *école du regard*). Ma, soprattutto, Jacques è accademico: cioè prigioniero di una lingua che è troppo razionale e chiara da una parte, e, dall'altra troppo compassata e freddamente estetizzante, per descrivere una passione scomposta, una confusione esistenziale vissuta in preda a una religiosità senza più regole.

Ed è appunto questo il problema «insolito e bislacco» - come dicevo in principio - che nasce alla lettura di questo libro: una lingua (per esempio il francese) se giunta a una istituzionalità completa, a tutti i livelli sociali, è forse capace di impedire di esprimere - quindi di provare - un certo tipo di sentimenti e una certa qualità di esistenza? SÌ può veramente essere religiosi nell'ambito linguistico di una borghesia che può al massimo concepire una spiritualità anomala e concederla poi solo a chi la sappia esprimere in uno stile forbito, o esagitato a freddo?

4 ottobre 1974

Davide Lajolo, *I Rossi*

I Rossi — categoria linguisticamente « vivace » a cui mi onoro di appartenere - sono un libro che va letto: ma per ragioni molto contraddittorie. Credo che mi sarà difficile elencarle tutte, dato il «magma» in cui esse, non sempre regolarmente «superandosi», si scontrano, «Quelli che si contraddicono e basta sono le persone più noiose che ci siano» scriveva sir Harold Nicolson al figlio Ben in collegio (Nigel Nicolson, *Ritratto di un matrimonio*, Rizzoli). Ma Davide Lajolo non è un tipo che si contraddice e basta. Allorché la contraddizione in lui pare ingenua e pura, e quindi, secondo un baronetto inglese «noiosa» (ma non secondo me), vuol dire che essa si risolve in strati più profondi: o dell'inconscio o della volontà politica (che non sempre, com'è ben noto, si manifesta alla luce del sole).

I Rossi sono intanto un libro nettamente diviso in due parti: una prima parte consta di una serie di ritratti aneddotici, molto essenziali, di uomini politici, comunisti, tutti «grandi». La seconda parte consiste in un lungo «referto» sulle cose di Cina, prima, durante e dopo la «rivoluzione culturale».

Davide Lajolo sa benissimo chi è lui stesso; non è una persona che «non si conosce». Tuttavia, egli si comporta come se fosse invece un uomo inconsapevole di sé, diretto, pieno di emozioni tanto sincere e profonde quanto elementari. Ecco dunque una prima contraddizione. E il lettore ci casca: per molte pagine di questo libro si crede che Lajolo sia quell'uomo ch'egli lascia credere di essere, cioè un uomo semplice, terragno, duro e tetragono tra «fas» e «nefas», tra «infanzia» e «nefandezza». Si crede talmente a una simile figura di militante generoso, impulsivo, acritico ma istintivamente acuto, ecc. ecc., che certe pagine dei suoi aneddoti sui « grandi rossi » riescono anche a commuovere. E, naturalmente, la commozione è sincera, sia da parte del lettore che da parte

dell'autore. Poi, piano piano, viene fuori con inequivocabile chiarezza che tale «figura di autore», che Lajolo vuol far credere di essere, è un naturale e nel tempo stesso complicato prodotto del suo narcisismo. Cosa che lo rende ancora più simpatico, proprio nel momento in cui lo rende meno attendibile; e più attendibile nel momento in cui lo rende meno simpatico. Il narcisismo di Lajolo è del resto la sua salvezza. Intanto stilisticamente (tutti i migliori dei «grandi rossi» assomigliano a lui, nella taglia, nella collottola, nei calzoni un po' a cacarella, nel viso tozzo, nel sorriso sincero e astuto ecc. ecc.: anzi, per dir meglio, tutto assomiglia a lui: l'universo da lui ritagliato è un suo autoritratto). Ma soprattutto, il narcisismo di Lajolo è la sua salvezza proprio in senso politico e cui turale. È infatti su questa discriminante che si esercita la sua vera astuzia. Nell'intera prima parte del libro, il personaggio che Lajolo vuol far credere di essere, trova tutti i personaggi «rossi» entusiasticamente simpatici.

Invece, il personaggio che progetta e che presiede a questa decisione narcisistica, fa, e con ostinazione e determinazione che nulla potrebbe vincere, le sue discriminazioni quasi manichee. L'« embrassons-nous » che Lajolo finge di fare è in realtà composto sia di abbracci sinceri che di abbracci insinceri. I primi implicano una simpatia non incondizionata, i secondi un'antipatia decisamente incondizionata.

A me, per la verità, tutti i personaggi del grande mito «rosso» di Lajolo sono antipatici: naturalmente chi più e chi meno (per esempio, molto meno antipatici mi sono Krusciov e Di Vittorio). Ma tutti gli altri mi sono profondamente antipatici: Mao Tse-tung, Ciu En-lai, Tien Sciaoping, Maurice Thorez, Paimiro Togliatti. E mi sono antipatici perché sono uomini di potere. Sono i numeri 102 dei loro «grandi partiti». Perché, quindi, la loro politica è sempre una «realpolitik»; cioè una politica di destra. Ma, strano a dirsi, questi personaggi sono in fondo antipatici anche a Lajolo, malgrado il suo tentativo — pieno di « semplicità » e della « magniloquenza » del linguaggio di sinistra — di voler far credere il contrario: cioè di provare per essi una simpatia entusiasta e acritica. Togliatti, dalle paginette di Lajolo, esce così malconco e in fondo sgradevole, almeno quanto Stalin esce criminale dal memoriale di Krusciov. Non parliamo poi dei Cinesi. Ma di ciò dopo.

Il piano «creaturale» in cui si svolgono gli «incontri» di Lajolo, fedele militante e combattente, con questi «potenti», maschera bonariamente tutto: ma basta appena appena saper leggere. E allora non solo si scopre l'aspra critica di Lajolo nei confronti degli «amati capi», ma anche quel qualcosa di demoniaco, pertinente al suo narcisismo, che vi presiede. Lasciamo sospeso Ho Ci Min: a proposito del quale probabilmente Lajolo prima o poi dovrà subire l'inevitabile doccia fredda (anche Ho Ci Min è autore di massacri dovuti alla « sua » realpolitik) : e veniamo a Stalin. Stalin è l'unico personaggio non visto da Lajolo coi «suoi occhi». Di Stalin si parla, sempre esistenzialmente, ma raccontando la notizia della sua morte, prima, e poi della sua sconfessione pubblica, dal punto di vista del direttore di un giornale (l'edizione milanese de «l'Unità»). Ebbene, la «prima notte» (la notizia della sua morte), fa quasi venire le lacrime agli occhi. E così la seconda notte, la notte della delusione e della violenta dissacrazione (al quadro di Stalin sulla parete, viene sostituito un quadro di Zigaina, rappresentante i braccianti sul Cormor).

A questo punto il rapporto di Lajolo con Stalin dovrebbe essere finito: l'antistalinismo accettato senza più alcuna riserva. E, invece, ecco il risvolto inaspettato, e perciò demoniaco. Nelle ultime righe del resoconto vien fuori — senza commento alcuno — che nell'orologio di un vecchio militante ex partigiano, che aveva vissuto, in quanto fattorino de «l'Unità», le due fatali nottate con Lajolo, veniva conservato un ritrattino di Stalin: e ciò si seppe dopo la morte di quel vecchio militante. Questa «informazione», puramente espressiva, è molto chiara: ma è chiara in funzione dell'ambiguità che ne nasce. Ambiguità che si assimila, ben oltre la figura narcisistica di Lajolo, all'inevitabile e plurivalente complessità della storia.

Anche per quel che riguarda i Cinesi, si comincia sul piano creaturale, nella cornice del «grande partito»: ciò che contano sono i corpi, le presenze fisiche dei Capi. Ierofanie che Lajolo si affretta a sconsacrare e riconsacrare attraverso dettagli appunto di «pietà creaturale». Si scherza sul volo tormentato dei tifoni, sul brodo di pollo (o forse di serpente) mangiato in un banchetto di Delegazioni (Lajolo è seduto a tavola di fronte a Ciu En-lai) ecc. Ma quando poi Lajolo - e siamo dunque alla

seconda parte del libro — delinea una storia degli anni recenti del Partito Comunista Cinese, tutta questa creaturalità va a farsi benedire, naturalmente: il mito viene recuperato, ma fa da sfondo (la Grande Marcia). E ciò che resta è la storia con la sua complessità. Lajolo cerca di riordinarla e interpretarla. Ed è qui che esplode la sua personale ambiguità di finto «semplice». I Grandi che gli hanno sorriso da compagno a compagno, in incontri di lavoro o in banchetti, diventano i mostri che in realtà sono. E naturalmente anche stavolta l'ambiguità dei sentimenti di un militante generoso, coincidono con la «complessità storica»: ma quale complessità storica, nella fattispecie? L'interpretazione «sovietica» dei fatti cinesi. Interpretazione, com'è ben noto, durissima. E infatti anche Lajolo è duro con Mao, con Lin Piao e magari soprattutto con lo stalinista rigido Liu Sciao-ci: senza però venir mai meno all'altra aurea regola linguistica di sinistra: l'eufemismo (la morte di Lin Piao è una « sparizione »). Impasto ancora una volta narcisistico-demoniaco.

Ora, malgrado tutte queste contraddizioni e questi «giochi», sostanzialmente la figura di Lajolo resta la figura di un autore generoso, fiducioso, impulsivo e sincero. Si vede che la figura di sé in cui egli ha voluto far credere, esiste poi realmente : ed egli ha manipolato dei materiali esistenti, che, alla fine riemergono, e sono quelli che contano. In tale «climax» la funzione dell'«anticlimax» — serpeggiante sempre tra le righe — è demandata a una nuda, marginale figuretta, che occupa un angolino del libro: si tratta di Elvira Pajetta. Questo è l'unico personaggio del libro «simpatico» (a me e all'autore). E non lo dico per provocatorio qualunquismo cassoliano (Elvira Pajetta potrebbe benissimo essere amata dall'autore dei *Fogli di diario*, fino al punto di diventare un suo personaggio). Lo dico per ragioni ideologiche. Infatti il moralismo di Elvira Pajetta non mi è simpatico nel senso corrente della parola (son sicuro che in lei c'era anche una rigidità puritana e un po' mortuaria): ciò che amo in lei è il suo atteggiamento critico impavido ed estremistico al di fuori di qualsiasi retorica. Le pagine di diario che Lajolo cita, sono stupende («La vita è una realtà che ci ignora...»), e si propongono come un reale modello di intellettuale comunista.

11 ottobre 1974

[Autori « di destra »]

Leggere, informarsi, imparare significa dover tenere rapporti anche con scrittori «di destra». Anzi, se pensiamo quanti sono i libri dovuti ad autori « di destra » che leggiamo, non possiamo non restare stupiti e forse anche un po' sconcertati. L'abitudine ci salva dal pensare questo: ciò non toglie che è chiaro che dobbiamo fare, più spesso di quanto crediamo, i conti coi nostri avversari: che si rivelano, in realtà, avversari «manipolati»: se il loro lavoro ci è tecnicamente utile, e spesso non possiamo prescindere. Altre volte poi il loro fascino è più grande della loro ideologia. E allora è chiaro che anche la loro ideologia ci affascina in loro.

In questi giorni mi si sono ammuccati sul tavolo, tutti insieme, molti libri di autori «di destra»: è, casualmente, il loro numero che mi ha dato coscienza di quanto noi abbiamo, *di intimo*, in comune con essi. Non ricorrerò a Lukacs: lascerò questa osservazione al suo stato diaristico, morale: da «Zibaldone» (per anticipare).

Il primo di questi autori di destra i cui libri mi son capitati sul tavolo e che ho letto, è, per la verità, un uomo di estrema destra: un fascista, o un ex fascista. Si chiama Fernando Ritter. È uno svizzero che nel '35 — e *pour cause*, evidentemente - ha preso la cittadinanza italiana. E' un ammiratore di Pound, e ciò ha salvato i suoi volumetti da un immediato volo nel cestino. Non si resiste alla curiosità di leggere cosa possa dire un economista — com'è di professione Ritter - di quella cosa folle che è l'economia o storia monetaria di Pound, con la sua delirante sindrome contro l'Usura (un frammento del Canto XLV di Pound, contro l'Usura, malissimo tradotto dalla figlia Mary de Rachewiltz, è preposto a uno dei volumetti di Ritter, dove poi c'è anche il saggio su *Ezra Pound economista*).

Ma i volumetti di Ritter che mi hanno interessato sono i più recenti (*Tre saggi sgraditi* e *La via mala*). Nel primo ci sono due

brevi studi — con molti dati statistici — su *La grande miseria dell'agricoltura italiana* e *La bancarotta dell'industrializzazione*.

Quanto siano giuste le parziali prese di posizione di Ritter, e soprattutto la sua violentissima requisitoria contro l'amministrazione e la politica del Regime (democristiano), non voglio dirlo io: perché non vorrei che si facessero stupide illazioni sulla mia mancanza di limiti convenzionali e sul mio eccesso di fiducia sulla possibilità di spregiudicatezza dell'intelletto. Lascio giudicare al lettore, trascrivendogli due o tre brani esemplificativi delle operette citate: «E come non sarebbe potuto non calare il reddito dell'agricoltura italiana se il " sistema " deve - per attuare la sua politica di espansione megalomane delle industrie, anche le più anti-economiche e anti-sociali, e di sviluppo senza freni delle attività terziarie, anche le più dannose all'equilibrio dell'economia nazionale — poter disporre in continuità di sempre nuovi contingenti di manodopera?» E ancora: «Sistema elaborato da una classe *dominante* internazionale, che ha nella moneta scritturale (pseudo-capitale) il moderno strumento di egemonia economico-politica del mondo cosiddetto libero, e nella classe *dirigente*, di fatto nuova feudalità, i suoi grandi e piccoli vassalli».

Ma non è tanto su tale diagnosi giustamente catastrofica (su cui, come dice l'editore Scheiwiller, si può concordare) che vorrei richiamare l'attenzione del lettore. Vorrei piuttosto mettere in confronto questi testi di un fascista, per esempio, con le recenti dichiarazioni («L'Espresso», 4-8-'74) di uno dei più tipici rappresentanti della classe *dirigente*, di cui Ritter parla: Amintore Fanfani. O, meglio ancora, vorrei mettere in confronto questi testi con un recente discorso — che, benché solo ciclostilato a cura della Montedison, ho avuto occasione di leggere — di Eugenio Cefis: discorso, certo non casualmente, pronunciato davanti agli ascoltatori del «Centro Alti Studi Militari». Sia Amintore Fanfani (classe *dirigente*) che Eugenio Cefis (classe *dominante internazionale*) recitano una specie di prudente e gesuitico «*mea culpa*» proprio a proposito delle malefatte di cui ferocemente li accusa l'ignoto cittadino italiano Fernando Ritter. Fanfani fa precipitosamente l'autocritica del vassallaggio politico; Cefis delinea un precipitoso ritorno all'agricoltura, lasciata nell'ultimo decennio

in un criminale abbandono. Fanfani e Cefis, insieme, poi, abbozzano un piano di ridimensionamento delle industrie che Ritter chiama anti-economiche e anti-sociali e soprattutto delle «attività terziarie», cioè la produzione megalomane di beni superflui.

C'è un piacere diabolico nel constatare che questi tre tipi di uomini di potere debbano fare i conti tra loro, in un momento di scacco. Tanto più se si pensa alla loro passata arroganza. Tacciamo su quella, ormai preistorica, di Ritter. Ma non possiamo non ricordare quella - certo destinata a rifiorire — di Fanfani e di Cefis, prima della crisi energetica e del referendum. Basti pensare al discorso ideologico di Cefis, pronunciato sempre davanti a dei militari (stavolta l'Accademia Militare di Modena) nel febbraio del '72, e pubblicato su «Successo»: dove si delineava la «fine della nazione» e la nascita di un potere neo-capitalistico «multinazionale», con la susseguente trasformazione dell'esercito in un esercito tecnologico e poliziesco al servizio, appunto, di questo nuovo potere. Era la fine del fascismo dei Ritter. Era la fine della destra classica italiana. Era ed è. Perché la crisi economica e l'eventuale recessione non impediranno che questa, delineata da Cefis nel '72, non sia la reale ipotesi del potere capitalistico per il proprio futuro.

È perciò che tutto ciò che sa di fascismo e di vecchia destra si presenta così definitivamente antiquato da apparire quasi innocuo.

Un altro libro che ho sul tavolo, appartenente a tale «destra» (ma in questo caso assai nobile) è una biografia di Leopardi, dovuta a Iris Origo, una signora colta di padre americano e madre anglo-irlandese, ma sposata in Italia e praticamente italiana fin dal 1924. Insomma le date e il destino sono un po' quelli di Pound, e del sunnominato Ritter. La Origo si è impregnata profondamente di cultura italiana. Ungaretti, De Robertis, Piovene, sono, nel ricostruire la vita di Leopardi, i suoi «duchi». E naturalmente il Leopardi è visto secondo un'ottica ermetica che si sovrappone alla visione di una conservatrice inglese che istintivamente prepone a tutto il rispetto della «privacy». Ora, non c'è niente di più contrario e negativo, nel fare la biografia di uno scrittore, che un'ottica ermetica e di rispetto per la «privacy».

L'attesa era che il Leopardi venisse aggredito, per esempio, con la stessa spregiudicata violenza, e crudele eleganza, con cui un uomo, in fondo della stessa destra a cui appartiene la Origo — ma assurda e inventata in quanto italiana — Pietro Citati, ha aggredito un altro mostro sacro, Alessandro Manzoni, e proprio nel suo centenario. È vero che il Manzoni era uscito molto più indenne del Leopardi dagli ascetici culti tollerati nel ventennio reazionario. Tuttavia Citati non ha alcuna remora nel fare del Manzoni un ritratto, stupendo, che non si ferma davanti a niente, e meno di tutto di fronte alla sua nevrosi e alla sua disastrosa figura paterna, sfiorata dall'abiezione. Questo Manzoni «disgraziato» è naturalmente infinitamente più grande di quello ufficiale. Per Leopardi le premesse non erano diverse che per il Manzoni. Anche lui, oltre a essere un mostro sacro, era un povero mostro umano, completamente in preda alla nevrosi con tutte le sue degradazioni. Perché tacere - o sorvolarvi con parole velate - del suo narcisismo, del suo egocentrismo megalomane, della sua impotenza, delle sue inibizioni linguistiche, e di tutte le sue manie e le sue allergie? Tenendo tutto questo nascosto, con la tipica paura borghese di parlare del male, la Origo ha scritto una biografia di Leopardi nobile ma tutta vista alla luce retroattiva di una «grandezza» infine repressiva.

Non tacerò, nel contesto che ho qui istituito degli autori «di destra», un altro anglosassone vissuto molto in Italia: un poeta noioso e ammirevole, Edwin Muir.

E naturalmente, in un trasporto di amore trionfale, indicherò al lettore la sconnessa e superba *Meditazione milanese* di Carlo Emilio Gadda, e i racconti de *Il sereno dopo la nebbia* di Giovanni Comisso, in cui l'immagine irrelata dell'Italia di dieci anni fa ha l'assolutezza dei sogni felici.

18 ottobre 1974

Carlo Cassola, *Fogli di diario*

Non è vero che *Fogli di diario* di Cassola sia un libro frammentario, paesaggistico e diaristico. Quanto ad avvenimenti quotidiani, non c'è proprio niente; i paesaggi sono molti, ma sono tutti in funzione di una dimostrazione di «qualcosa» (come vedremo), e quindi profondamente intellettualizzati, ridotti al loro proprio schema algebrico (come direbbe Sklovskij). Fra l'altro si tratta in sostanza dello stesso identico paesaggio che si ripete più volte: e dico « stesso identico » in senso non solo metaforico, ma anche letterale.

L'opera a cui più somiglia questo *Fogli di diario* è lo *Zibaldone* di Leopardi: cioè un diario, sì, ma puramente intellettuale. Del resto l'analogia fra le due opere si limita a questo: più un certo tetro «leopardismo» che Cassola non può non aver assorbito all'epoca del suo apprendistato (anni Trenta), benché di ciò non parli, egli che sembra esser preso dall'ossessione di parlare, in queste pagine, di tutto ciò che nel suo apprendistato ha avuto senso, e un senso definitivo. Il non aver fatto il nome di Leopardi (ma l'avervi alluso, mi pare, solo attraverso una citazione) è una delle infinite obiezioni che si possono muovere a questa opera teorica di Cassola: infatti il «segno» leopardiano di questo libro, è linguistico, quasi, oserei dire, fonologico. Linguistica e fonologia sono due materie totalmente ignorate dal Cassola teorico: che dico ignorate: rimosse, disdegnate, bollate d'infamia. Mentre è proprio un'analisi linguistica, e forse fonologica, che accerta la qualità e la quantità della presenza di Leopardi in questi «fogli». Ma è inutile cominciare le obiezioni contro l'idea che Cassola ha di se stesso, della sua psicologia, del suo mondo e della sua lingua : sarebbe energia sprecata, un dialogo tra sordi.

Infatti se questi *Fogli di diario* non sono né un diario né una raccolta di paesaggi, cosa sono? Sono un libro involontario di teoria morale e letteraria, oltre che un altrettanto involontario

documento psicologico, da laboratorio. In questo suo doppio aspetto, esso è la testimonianza di un grave stato psichico: così grave da rasentare una vera e propria nevrosi. Non parlo di dolore e angoscia, sia pur di carattere nevrotico, ma del quadro clinico di una malattia.

C'è stata sicuramente una vera nevrosi infantile verso i cinque anni (alla fine di un'infanzia che, secondo la testimonianza del «paziente», è stata abbastanza felice): nevrosi che ha avuto varie ricadute (una sicuramente durante l'adolescenza; e una sicuramente oggi). È Cassola stesso che fornisce gli elementi per un'analisi «a braccio»: la solita tragedia originaria, che vien fuori in un nitore sconvolgente nel solo sogno che egli dica di ricordare e di cui abbia deciso di parlare (caso assolutamente anomalo, quasi a chiedere inconsciamente aiuto attraverso l'inconscia rivelazione del pericolo). In questo sogno c'è un monte boscoso (un monte vicino a Volterra, che fra l'altro tornerà più volte ossessivamente nel presente libro, e probabilmente in tutta l'opera di Cassola): in questo monte boscoso c'è una lunga «caverna» che arriva fino alla sommità; e ci sono delle «radici sporgenti» di un «grosso albero»: queste radici sono tutte «amputate». Anche un bambino leggerebbe, in questo grafico, il rapporto tra l'immenso sesso materno, e il sesso, moltiplicato ossessivamente, del figlio castrato. I due sessi stanno immobili, su quel monte, uno di fronte all'altro. Quello femminile, solo, è leggermente «velato». Probabilmente, come in questo sogno, anche nella vita di Cassola non è successo altro.

Così il rapporto tra il sesso del figlio castrato e il sesso della madre è rimasto fulminato in quella immobilità. Se qualcosa si fosse mosso, o sarebbe stata la salute o sarebbe stata la vera malattia. L'immobilità e i minimi elementi di questo sogno, costituiscono il paradigma di tutta la vita di Cassola. Almeno nel senso che conta. Ché evidentemente ogni vita si muove come tutte le altre vite e, come tutte le altre vite, è un intrico infinito di elementi. Fatto sta che quel monte, quella caverna e quelle radici amputate, hanno nascosto e reso irrilevante tutto il resto. Per esempio, un certo annaspare verso soluzioni omosessuali: il sentirsi inferiore e «diverso» rispetto agli altri maschi, l'imitarli disperatamente da lontano, il rinunciare poi ad imitarli, e quindi il detestarli ecc. C'è stato un

«pedinamento » del Cassola ragazzo di un altro ragazzo (pedinamento anch'esso inconsapevolmente confessato, quasi paradigma della sua operazione di scrittore). E c'è l'insulto dell'indifferenza : un ragazzo che se ne va col suo motorino, senza degnarlo di uno sguardo, andando verso l'« agognata città» (un po' più di felicità, ed è una situazione penniana). Tuttavia niente è successo in Cassola: anche l'eterosessualità vincente si è cristallizzata: tutte le sue donne «annebbiate» - le donne dei suoi racconti - sono ossessivamente quotidiane (abitanti di periferie o di villini) e nel tempo stesso vagamente agghiaccianti, immobili ed estranee: come la «caverna» dell'unico sogno, sgradevolmente incantato.

Sintomi di questa nevrosi grave di Cassola sono prima di tutto un'introversione ch'egli sa patologica, e di cui si rimprovera (perché egli non ammette il male: non è comprensivo con se stesso in quanto malato). Egli la chiama «egoismo». Ma si tratta di un «egoismo» assai originale, almeno terminologicamente. E sia del resto ben chiaro che tutto ciò che dice Cassola è sotto il segno di questa assoluta originalità. Altro sintomo tipico di questa nevrosi è una «classica» accettazione della situazione di degradazione o dolore che ne deriva. Per esempio, il detto «egoismo» viene alla fine accettato come un fatale elemento positivo: «Cerco di scrollarmi di dosso quel rimprovero dicendomi che io non potrei dare niente agli altri se non mi richiudessi nel mio egoismo».

Ma i caratteri tipici della nevrosi di Cassola sono l'astenia, l'atonìa e l'abulia. Mai così gravi da divenire un vero e proprio «caso clinico», naturalmente. Ma tuttavia ragioni di atroce malessere. È contro questi sintomi che Cassola ha ingaggiato - lungo l'intero corso della sua vita -una ostinata, tortuosa, e in fondo vittoriosa lotta. In che cosa è consistita questa lotta? Nel giustificare e dare connotazioni positive al comportamento «coatto». Perfino i pensieri «coatti» (forse il più grave di tutti i sintomi del suo male) sono sentiti da Cassola come meri dati di fatto, in fondo positivi (e indubbiamente «originali»).

Tutto ciò che Cassola ricorda della sua infanzia e tutto ciò che egli descrive come importante nella sua vita, altro non sono che i momenti salienti delle sue crisi d'angoscia e della sua ossessione, e i luoghi che la rispecchiano, assorbendone e

restituendone il senso.

Ecco perché dicevo in principio che tutto ciò che è ricordato e descritto in questi «fogli» è in funzione della dimostrazione di «qualcosa»: dimostrazione involontaria del quadro clinico della propria malattia, e dimostrazione illusoriamente volontaria delle ragioni culturali che giustificano tale malattia, trasformandone i dati negativi in dati di fatto puri e semplici, magari positivi.

Ho parlato di «ragioni culturali»: ma sia ben chiaro che Cassola si rifiuta di usare il linguaggio della cultura, specialmente quello specializzato (è in tale cultura, sia pur convenzionale, che ci sono le possibilità scientifiche di smascherare il suo male). È attraverso una lingua rigidamente «selezionata», pura, chiara e semplice fino alla mania — cioè patologicamente difensiva — che Cassola espone queste sue ragioni. Che dunque non possono che essere perfettamente irrazionali.

E poiché Carlo Cassola, che è un uomo colto, sente la debolezza di tale sua irrazionalità, il suo ragionare è anche dogmatico, rissoso, aggressivo, teppistico. Attraverso questo, egli, come del resto vuole, diviene campione di un mondo provinciale e arretrato, culturalmente meschino, miope e cattivo: la piccola borghesia nella fattispecie toscana. Ma sono appunto il silenzio e l'ignoranza di questa borghesia che salvano Cassola. Tutti coloro che parlano o sanno qualcosa sono suoi nemici. La salute è nel silenzio e nell'ignoranza: e quindi nell'esistenza che si ripete ma è sostanzialmente immobilità.

È attraverso questo meccanismo di difesa che Cassola vede e descrive letterariamente la sua piccola borghesia e la sua provincia: e quindi ne restituisce oggettivamente la miseria, la sordidezza del perbenismo. Tanto più quanto egli si ostina, nel suo atroce stato di depressione, a vedervi una forma di felicità: felicità peraltro consistente nella pura e semplice possibilità di vivere.

Ideologizzando (ma senza far mai questa terribile parola) il suo rapporto con tale mondo piccolo-borghese e provinciale - attraverso continui riferimenti a una «cultura» parossisticamente selezionata e ridotta - Cassola ha così potuto scrivere questo bellissimo «Libretto»: «Summa» - avara e

assolutamente decisa a non autodefinirsi - di tutta la sua vita e di tutta la sua letteratura.

25 ottobre 1974

Giorgio Baffo, *Poesie*

Le grandi correnti di pensiero dell'epoca moderna pare abbiano avuto un unico scopo comune: quello di sfatare ogni idea di innocenza nell'uomo e nella società. E, a ben pensarci, tale idea di innocenza è imprescindibile dall'idea di unità: un'unità, s'intende, idealistica. Marx per sfatare l'idea innocente che il borghese aveva di se stesso istituisce nella coscienza l'opposizione classista. Cosicché mai, in nessun momento, il borghese può considerarsi socialmente innocente: perché egli vive sempre, in ogni momento della sua vita, la colpa di essere privilegiato. Freud, per sfatare l'idea innocente che l'uomo aveva di se stesso crea un altro dualismo: il conscio e l'inconscio. Mai, dunque, in nessun momento, l'uomo «singolo» è innocente, perché, sempre, in ogni momento della sua vita, egli è inconsciamente nell'atto di compiere qualche innominabile misfatto.

Del resto anche la cultura borghese — nel suo interno - aveva elaborato negli ultimi cento centocinquant'anni teorie dualistiche, che distruggono l'innocenza di una eventuale parte eletta e totalizzante. Per esempio l'idea di «cultura», com'è nata dalla grande sociologia ottocentesca, dissacra l'innocenza della cultura «eurocentrica», o, per eccellenza, «culturocentrica», attribuendo la loro giusta dignità alle *altre* culture.

La sola scienza che, nelle sue linee maestre, ha percorso una strada totalmente diversa da quella che ho qui elementarmente delineato, è l'estetica. L'estetica è rimasta sempre sostanzialmente idealistica. Essa ha continuato imperterrita a postulare la totale innocenza della poesia, difendendone dunque l'unità. Nella fattispecie l'unità di forma e contenuto, per esempio. Chi volesse oggi operare una simile distinzione nella poesia passerebbe per un ridicolo imbecille. Il «formalismo» russo (l'eroico, candido, adorabile formalismo) è

idealistico: e anche lo «strutturalismo», applicato alla poesia, lo è. Ho fatto i nomi, ancora secondo uno schema elementare, delle due correnti che racchiudono cronologicamente il pensiero estetico più attuale. La poesia dunque è innocente cioè «una»?

Al lettore sembrerà incredibile, ma queste importanti, quasi solenni considerazioni, mi sono venute in mente leggendo le *Poesie* di Giorgio Baffo.

Leggendole, infatti, il mio pensiero non poteva non correre a De Sade: e quindi, osservando, al solito, «com'è fatta la scrittura» del Baffo, non ho potuto non pensare, a causa della sua estrema, esagerata «leggibilità» (che apparenta appunto il Baffo a De Sade), all'ultima critica e teoria della critica, che ha inventato i nuovi termini di comodo di «leggibilità» e «illeggibilità»: nella fattispecie, per esempio, a Philippe Sollers (*L'écriture et l'expérience des limites*), che fra l'altro si occupa, proprio sotto questa angolazione, di De Sade.

D'altra parte, perché mai Guillaume Apollinaire si è interessato tanto al Baffo (curando la sua traduzione francese: 1910)? Evidentemente perché il Baffo si innestava nella tradizione illuministica europea proprio nel modo che poteva piacere a un decadente francese: cioè in modo estremistico. Come De Sade.

Giorgio Baffo (nato a Venezia nel 1694 e lì morto nel 1768) è un poeta dialettale che non ha avuto in Italia alcuna fortuna (come nota il prefatore alla presente edizione, Piero Chiara). Solo nel 1971 è uscita l'edizione critica della sua intera opera, a cura di Elio Bartolini: a cui non va affatto, a quanto pare, l'imperitura gratitudine della cultura italiana, che se ne è completamente disinteressata.

Ebbene, questa gratitudine sia almeno nominalmente qui iscritta su lapide.

Il Baffo, ho detto, ha preso una prima decisione stilistica irrevocabile: quella di essere estremisticamente leggibile. La sua leggibilità è tale che la «mozione» su cui si fonda pare non solo perfettamente naturale e del tutto impersonale, ma addirittura ontologica. La matrice della «leggibilità» eccessiva del Baffo è perduta nel nulla: cioè nel profondo. Egli comunque ne stabilisce i commi istitutivi con somma leggerezza, quasi non fosse affar suo, nella prima poesia *Dedica*

e nella seconda *L'autor non vuol metafore*, Tali commi sono i seguenti: 1) le mie poesie siano scritte per le persone che guardano le cose per il « verso buono», cioè in buona fede; 2) le mie poesie siano difese dalla *ragione* ; 3) le mie poesie descrivano il sesso come una cosa «bella, allegra e buona»; 4) le mie poesie siano scritte in veneziano, lingua che ho imparato per nascita; 5) le mie poesie evitino le metafore e la loro « scrittura » abbia un aspetto puramente comunicativo. Di ciò il Baffo dà subito, in queste prime poesie, due saggi che non lasciano il benché minimo dubbio sulla sua volontà di mettere in pratica *alla lettera* la propria piccola «Costituzione»: nella prima: «... cose deliciosissime, cioè | de bocche, tette, culi, cazzi e mone»; nella seconda: «Come che ha stampà Dio le mone e i cazzi».

Ai primi commi, enunciati, se ne aggiungono naturalmente altri non enunciati, perché appartenenti più alla cultura del Baffo che alla propria privata organizzazione stilistica: per esempio l'empietà, il confronto libertino con la religione. Oppure l'uso dell'iperbole (di derivazione letteraria probabilmente ancora seicentesca).

Fondata su una tale «mozione» la scrittura poetica del Baffo finisce col andare naturalmente al di là delle proprie regole: la pura, elementare comunicatività «senza metafore» finisce col raggiungere un'evidenza così eccessiva da diventare pazzesca. Le parole sono allineate frontalmente e senza mistero, in una sintassi e in una metrica del tutto prive di ostacoli: sono così tutte ugualmente in luce. È come dunque trovarsi in un deserto talmente piatto da non offrire alla sguardo allucinato neanche il minimo filo d'ombra.

A questo si aggiunge poi un altro fatto imponente: cioè l'accumulazione della materia in quantità non calcolata. Si tratta infatti di una accumulazione iterativa, la cui ossessività, unita alla quantità, finisce col travolgere definitivamente l'autore. Il Baffo si trova così in preda a due «forze» che egli nella sua assoluta umiltà non sospettava di aver scatenato con tanta virulenza: l'eccesso di evidenza e l'abnorme accumulazione. È proprio quello che accade in *De Sade*.

Insomma, sia in Baffo che in *De Sade* c'è una sproporzione inconciliabile tra una singola pagina e l'insieme delle pagine. La pagina è perfettamente, eccessivamente leggibile; l'insieme

delle pagine, è illeggibile.

Nel Baffo, di conseguenza, le invenzioni linguistiche sono due: una è quella che regola la pagina (secondo le norme che abbiamo visto). L'altra è quella che regola l'insieme delle pagine, secondo norme che (come abbiamo visto) sfuggono allo stesso autore.

S'intende che la grande invenzione è questa seconda. La prima ha la deliziosa semplicità dell'uovo di Colombo. Ma la seconda ha una grandiosità e una imparlabilità demoniaca.

Se portiamo il discorso, poi, sul piano per così dire «morale», la differenza appare ancora più impressionante. Nel caso che «leggibilità» corrisponda a «possibilità psicologica di leggere» e «illeggibilità» corrisponda a «rifiuto psicologico di leggere», ci è facile dedurre come un sonetto del Baffo possa, materialmente, essere letto da un moralista - letto, s'intende, come una facile, vacua, spregiata pagina pornografica. Ma quello stesso moralista, *mai* potrebbe materialmente leggere l'intera opera del Baffo: il suo rifiuto sarebbe furente e omicida: perché si troverebbe di fronte non più alla Pornografia, ma all'enormità della sua Etica e della sua Estetica. La Serenissima ha perseguitato, modicamente, il Baffo. Ma la Cultura italiana l'ha condannato al rogo. Ed egli è tuttora là che brucia.

Le storie letterarie non hanno elevato l'erma che gli spettava accanto-e-contro il Goldoni, non lontano dal Metastasio. Al posto di tale erma c'è il vuoto. È una vergogna: tale erma non è stata eretta nemmeno, come poteva essere presunto e preteso dagli storici della letteratura italiana, come avvenimento prefiguratore del Belli e del Porta. Con questi due nomi, peraltro, siamo a un punto decisivo per quanto riguarda la costruzione - tutta dunque da fare - della figura letteraria e storica del Baffo; se, appunto, ciò che egli *non è stato* rispetto al Belli e al Porta è in tal senso determinante. Il Belli e il Porta hanno oggettivato la propria eventuale ossessione scatologica, se c'era — e se si può lecitamente assumere a indice di una intera opera un suo momento evidentemente parziale — in personaggi, ambienti, luoghi, fatti «storici». Il Belli ha inventato il sottoproletario romano, il Porta il piccolo-borghese milanese, ecc. Ne son venuti fuori due «mondi», formicolanti di gente, appunto socialmente ben determinata.

Il Baffo - circa un secolo prima - ha al contrario assimilato tutto a sé : ed egli parla in prima persona come se il suo io fosse paradigmatico. Il suo sesso è universale, come e universale la «mona». Egli è nobile (non un borghese come il Porta e il Belli) : il suo rapporto col popolo era dunque di puro potere (sia pur bonario e paternalistico): diretto, senza diaframmi. Non si capisce se coloro che il Baffo assimila a sé, nella comunione gaglioffa del libertinaggio, siano altri nobili oppure dei commercianti, oppure degli artigiani o dei manovali. Il «funzionamento» sociale di Venezia appare solo tra le righe, come in De Sade la Francia. Ed è classisticamente indifferenziato.

L'io del Baffo - uomo intelligente e mite - è tuttavia un io rivoluzionario, perché si fonda, in scandaloso anticipo sui tempi, non solo sulla ragione, ma anche sulla coscienza della disgregazione della ragione: sulla prevalenza, rispetto ad essa, dell'ossessione. Le sue «centoventi giornate della città di Gomorra » (non priva di tentazioni sodomitiche) presumono un mondo osservato con l'occhio lucido della ragione e anche del senso comune: occhio che con la stessa lucidità vede, di quel mondo, anche l'immanente fine. Nel tempo stesso tuttavia è anche impressionante, in Baffo, la capacità - come si dice nell'ambito di una cultura psicanalitica — di non vedere. Non vedere che cosa? L'enormità del suo profondo (che ha accumulato materiali che sono andati ben al di là del suo progetto); l'alterità del mondo sociale, accomunato al proprio in nome di una universalità che per essere quella del sesso non è meno astratta e inattendibile; il senso oggettivo di un'altra «cultura», quella popolare, di cui peraltro egli aveva usato lo strumento più significativo, ossia il dialetto.

Ecco dunque sperimentata nel Baffo l'ipotesi - accennata in principio - di un dualismo interno alla scrittura, che ne rompa la mitica unità e la conseguente purezza o innocenza. Ma ciò lascia il tempo che trova: e ha senso solo in quanto nato dalla lettura del Baffo. È la scoperta del Baffo che conta: coi problemi che ne derivano: inserire questo *Canzoniere*, che nessun professore riuscirà mai a leggere, nella storia letteraria o nella storia *tout court*: trovare per questo infrequentabile De Sade, sia pure puerile, idillico e sedentario, il posto che gli compete.

1° novembre 1974

Giovanni Faldella, *Donna Folgore*

Lo mio «duca» Gianfranco Contini, nel tempo del mito, mi aveva imposto con la più squisita affabilità di assumere Faldella nel mio personale Empireo. E io Pavevo assunto. Con la massima sincerità. Naturalmente Faldella aveva preso il suo posto nella «funzione Gadda della letteratura italiana». Ora, con un grande apparato critico, più voluminoso del volume stesso, a cura di uno zelante e simpatico catecumeno, Gabriele Catalano, esce un inedito di Faldella, *Donna Folgore*. Un avvenimento, dunque, per gli eletti. La casa editrice Adelphi ha superato se stessa. L'asciutto e severo entusiasmo della cerchia «iniziata» è pronto a scatenarsi, naturalmente con la giusta dose di ironia sui propri godimenti: magari ricalcata mimeticamente sulla scrittura del Faldella stesso. Malgrado l'invasione del campo, io sono sul campo. E quindi anch'io son tenuto a partecipare alla festa. Invece no, o almeno con molte riserve (come si dice in un gergo peraltro antipatico).

La scrittura del Faldella diarista e fantasista permane.

I primi due capitoli di *Donna Folgore* si leggono con molto piacere, appunto perché sono, per definizione «due capitoli». Poi i «capitoli» finiscono per formare un romanzo. E allora si aggiunge o si sottrae loro qualcosa. La loro «scrittura» non è più autosufficiente: perché alla sua «struttura», direbbe uno strutturalista (Contini una volta diceva «sistema»), si aggiunge un'altra «struttura»: quella appunto del romanzo. Le due «strutture» - quella del capitolo e quella del romanzo - non si fondono *mai*. *Donna Folgore* è costituita da due libri paralleli, che non si incontrano *mai*. Poco male, teoricamente. Anche perché, a un'altra profondità di analisi, probabilmente, tale incontro avviene. Noi siamo sempre lacerati da «dualismi» che poi a un più attento esame sbolliscono, e ci lasciano, più spaventati ancora, a far i conti con l'unità.

La caratteristica della scrittura del «capitolo» è quella di

essere decisamente verbale. Il non verbale, naturalmente, gioca il suo ruolo di «antitesi», o di «contraddizione», o, almeno, di «elemento integrativo» (non so). Come tutte le convenzioni, anche la convenzione linguistica è fondata sul non verbale (cfr. il pragmatico, quasi behavioristico *La convenzione* di David K. Lewis, ed. Bompiani). Poiché il patto linguistico originario permane in ogni scrittura, è chiaro che in ogni scrittura è la non verbalità che costituisce indispensabile polo «opposto».

Allorché Faldella organizza la sua scrittura in una prosa che mescola: cicaleccio piccolo-borghese professorale o avvocatesco, chiacchiera plebea, dialetto, per lo più piemontese, gerghi tecnici, specialmente il latino umanistico «raro», invenzioni personali «scapigliate» ecc., è chiaro che ne nasce un «universo verbale» per così dire totalizzante. Segno e senso, in un'opera d'arte, possono anche non coincidere, restare sfalsati: ma ultra-segno e ultrasenso è chiaro che non possono che coincidere perfettamente.

Sono ugualmente due invenzioni arbitrarie, che rimandano a se stesse, non alla realtà. È vero. Eppure la realtà è là. A rischio di essere behavioristi come David K. Lewis, non possiamo non sapere che i « problemi di coordinazione » che fondano ogni codice — anche naturalmente il più balzano - è esistenzialmente che si pongono. Anche la più inventata e arbitraria delle scritture pesca nella realtà (non verbale), i cui apporti sono per così dire «verticali».

Una scrittura media come quella del romanzo — assai più vicina alla «convenzione» originaria - rimanda anch'essa, naturalmente a se stessa: però contemporaneamente ambisce anche a rimandare di continuo alla realtà. Ecco perché il romanzo si fonda, oltre che su «forme linguistiche» anche, e forse soprattutto, su «forme non linguistiche»: per esempio, il fatto, lo sviluppo dei personaggi, il riferimento alla situazione storica, ecc. Gli apporti della realtà esistente in un romanzo hanno un carattere orizzontale: scorrono all'interno del romanzo stesso (con la sua successività).

I reali rapporti di Faldella con la realtà sono quelli del «gatto selvaggio»: verticali. Egli sprofonda e riemerge, mentre la sua scritturina cicaleggiante e parodistica imperversa senza mai cambiar registro. Tuttavia egli nella trilogia dei *Capricci*, e nella fattispecie in questa *Donna Folgore*, vuol fare il romanzo,

cioè qualcosa di scritto entro cui scorre orizzontalmente il reale. Non solo, ma egli, fingendo di far altro (cioè dei capitoli senza capo né coda, presi nel vortice di una digressività continua), ambisce a fare non solo il romanzo, ma il romanzo sociale. Quando a p. 220, Faldella, citata una terzina di Dante, conclude: «E questa è pure la ragione morale del presente romanzo verista», anche se fa della civetteria metalinguistica, è sincero. Ed è sincero anche quando a p. 254 ribadisce: «... ma per omaggio alla verità (la mia opera) deve ricusare anche questa versione ottimista, e concludere ancora una volta con il pessimismo del verismo, senza neppure aver paura dei finali in *ismo* ».

Per questa sua contemporanea natura di «serie di capitoli» e di «romanzo», il libro del Faldella è un «monstrum»: il che, ripeto, va benissimo. Solo che purtroppo è un «monstrum» parzialmente involontario: vi è venuta a mancare infatti la «totale » sfiducia nel romanzo, e quindi un «totale» atteggiamento parodistico verso di esso. Nessuno potrà venirmi a dimostrare, onestamente, che Faldella non abbia voluto fare un romanzo, come dice Sklovskij, «a schidionata», sul modello dei romanzi picareschi o del Don Chisciotte.

Ebbene, questo romanzo è fallito. Poiché il Faldella ci credeva e non ci credeva. Era infatti preso dal pudore di rappresentarne i momenti cruciali, là dove si scatena la fantasia: e quindi si è limitato ad enunciarli. In compenso si è gettato accanitamente a macinare prosa scoppiettante e perfettamente monotona per renderci edotti dei momenti marginali o accessori della storia. Operazione, ripeto, lecitissima, che dà infatti i primi due bellissimi «capitoli»: ma che subito fallisce, perché, sotto le pagine che ne nascono, c'è un romanzo mancato: non un romanzo parodiato: un romanzo mancato. La «scrittura» del «capitolo» è demistificata e impoverita: mostra le corde. La regge fino alla parola «fine» la pura ossessione. Ed è per questo che, malgrado tutto, il lettore giunge all'ultima pagina con interesse, e anche con amore.

Perché tanta passione per questo romanzo portato a conclusione nel 1908-909? Tanta passione, voglio dire, militante, più che storiografica?

Perché il fallimento del «romanzo» del Faldella e la conseguente messa in crisi della sua «scrittura» extravagante,

digressiva, ecolalica, « non-romanzesca », implica un rimescolamento di valori estremamente attuali. Infatti se Faldella fosse riuscito nel miracolo di salvare la propria scrittura non romanzesca dal fallimento del suo romanzo, si sarebbe potuto parlare della sua «funzione Gadda», come di un grande, indiscusso precedente. Ma ciò non accade. Infatti Gadda aveva perduto *veramente* la possibilità del romanzo: e ciò dà ai suoi tentativi di romanzo parodiato una tragicità di cui in Faldella non c'è neanche l'ombra. Con la funzione Gadda in Faldella coesiste, mettiamo, anche una funzione Arbasino, una funzione Manganelli e una funzione Leo Pestelli! Tutte funzioni che si svalorizzano l'un a con l'altra, facendo del Faldella un precedente amorfo e monco, in cui l'ambiguità non è sufficiente a mascherare la sostanziale immaturità e ristrettezza. Certe sue anticipazioni, effettivamente emozionanti e quasi prodigiose, finiscono con l'apparire non profetiche: cioè: esse non prefigurano avvenimenti linguistici nuovi dovuti a un'evoluzione storica, ma piuttosto sono figure che precedono analoghe figure rese iterative da un sostanziale immobilismo storico dell'Italia provinciale.

8 novembre 1974

Palladio, *La Storia Lausiaca*

Pietro Citati, *Alessandro*

Confesso che la ragione per cui mi sono soffermato su *La Storia Lausiaca* è stato il piacere di leggiucchiare il testo a fronte in greco. Poche frasi ogni tanto, che io involontariamente estrapolavo dal testo, attribuendo loro un significato stravagante e interessato. Alcune ne ho imparate a memoria. E una breve allocuzione (che non dico) è divenuta addirittura, almeno in via provvisoria, il titolo di un mio prossimo film comico.

C'è anche un cenno alla semiologia : il « linguaggio » del corpo o del comportamento. L'eremita Pambo «on sikhè retòs epaideuse»: fece di sé un istruttivo esempio parlando in silenzio. La gestualità era un modo rappresentativo di comunicare, in effetti, come in molte religioni nel loro momento esclusivamente mistico. Gli eremiti della *Storia Lausiaca* praticano questo linguaggio, sebbene assai meno genialmente, per esempio, dei preti «Zen», i cui gesti «delusori» sono sublimi.

No, negli eremiti della *Storia Lausiaca* non c'è né genialità né sublimità. In essi l'unico valore sorprendente è un'inconsapevolezza di sé quasi angelica (anche se un po' idiota). Il 400 d. C. si presenta attraverso essi (che sono una piccola folla) visto nella luce parziale della nevrosi: per cui la storia è una storia evitata, una plaga sospesa nel nulla. I poveri si danno da fare per guadagnarsi il pane o il paradiso, «parlando in silenzio», e i Potenti pare che non ambiscano ad altro che a esserne edificati.

Il Palladio che ha scritto questa storia edificante, era uno di quelli lì: afono, preciso, melenso, ipocrita e angelico. Però il suo greco è delizioso: estenuazione fossile di una lingua ellenistica colta, che ricalca però ormai un ideale dialetto o

neo-ellenico, o neo-latino o addirittura barbarico, dalla sintassi elementare, strettamente comunicativa.

Palladio, in questa sua lingua impareggiabilmente unitaria (simile in qualche modo al francese moderno) rappresenta l'aspettativa apocalittica dell'al di là come «sospensione» storica, in cui i più irrilevanti e meschini atti di ignoranti «santoni» assumono proporzioni gigantesche. Anche della *Vita di Antonio* uscita precedentemente nella stessa collana diretta da Christine Mohrmann (e da cui si attende tutta una lunga serie di opere prelibate), potrei ripetere quanto ho detto per la *Storia Lausiaca*: Sant'Antonio vi concentra, per pura accumulazione, tutta la melensaggine e l'infernale patologia della teoria di asceti «elencata» da Palladio. Uno dei due traduttori della *Vita di Antonio* era Pietro Citati. Ed è al suo recente *Alessandro* che introduce questa pagina sul «greco» lausiaco. E il lettore mi conceda di parlarne a mia volta da lettore: da nudo lettore.

Non possiedo infatti alcuna competenza di alcun genere né a proposito degli eremiti del v secolo dopo Cristo, né a proposito del Grande Condottiero di circa settecento anni prima, fondatore della loro cultura, almeno linguistica. Perciò mi permetto di fare l'unica osservazione critica ch'io possa fare, cioè che nell'*Alessandro* di Citati manca il greco. Manca cioè un grande piacere per il lettore e la necessaria « distrazione » del testo italiano. Io per esempio non sapevo che esistesse un *Diario* di Alessandro - sia pur scritto redazionalmente dall'Ufficio Stampa e Propaganda della sua spedizione — né che esistessero delle *Lettere* di Alessandro, sia pur citate nei testi degli storici, e quindi manipolate o inventate. Sarebbe stato opportuno che i frammenti dei Diari o degli Pseudo-diari di Alessandro e delle sue Lettere, autentiche o no, fossero stati riportati in greco. Essendo l' *Alessandro* di Citati un libro composito (in esso, oltre al «divertissement» di Citati, si ha una seconda parte, filologica, appunto di Diari e Lettere a cura di una seconda mano, quella di Francesco Sisti, per la verità abbastanza citatiana, nella stesura delle note. Inoltre c'è una parte di Illustrazioni), una parte aggiunta di testi greci non avrebbe turbato la coerenza del libro.

Il breve ritratto di Citati d'altronde non è che una parafrasi dei testi greci messi in fila secondo una successività

cronologica, e trascelti volontariamente senza rigore filologico. La parafrasi infatti che Citati aveva aprioristicamente progettato era dilata tona e mitizzante. Egli non voleva inserire nella propria idea di Alessandro nient'altro che non fosse la materia di cui era storicamente «fatta». Citati non si distingue da Plutarco o da Diodoro Siculo — e tanto meno dai contemporanei e famigliari di Alessandro, Aris túbulo, Callistene, Clitarco, Nearco, Onesicrito, Tolemeo — se non attraverso uno iato storico (lui è moderno e quelli sono antichi), ma sostanzialmente accettando il loro Alessandro. Anzi, egli pare sporgersi, sull'orlo del baratro, dalla sponda della modernità, a scrutare sull'altra sponda, per poter fare una sua storia tutta sostanziata da *quella* storia (non storicistica).

Naturalmente ciò che Citati vede, subisce in lui una fatale deformazione: in lui scrivono un po' Huysmans e un po' magari D'Annunzio, o perlomeno uno scenografo e un costumista colti. Per Alessandro del resto Citati non può avere altro che ammirazione. Cosa che glielo rende astratto, inconoscibile ed estraneo. Come a Citati era già successo per Goethe. Non è il ritratto di Goethe o di Alessandro che a Citati può riuscire bene: ma quello, per esempio, di Manzoni. Che gli è infatti riuscito, non bene: straordinariamente bene. Crudele e commosso, cinico e comprensivo: tutto concreto, tutto presente. Irriverente per amore. Sacrilego per confidenza.

Nel ritrattino di Alessandro si sente che Citati non conosce fisicamente nulla del mondo di Alessandro. Avesse fatto anche solo un viaggetto turistico a Persepoli, probabilmente tutto gli si sarebbe cambiato tra le mani. È molto importante sapere come veramente la luce o il colore della terra in Persia, per poterne parlare anche a proposito di un Alessandro lasciato mitico. Ma non è tanto questo - la luce o il colore della terra in Persia - che «blocca» Citati nell'enfasi: quanto piuttosto il non aver accettato in Alessandro il narcisismo, l'esibizionismo, l'isteria, la megalomania, se non attraverso fatali eufemismi.

In realtà ciò che colpisce un profano come me nella vita di Alessandro sono due cose: la sua sessualità aberrante e folle e la sua capacità organizzativa. È vero che i rifornimenti, allora, si trovavano in natura, sul luogo (le fabbriche di armi, i cantieri navali ecc. erano lì, per strada: e lo dico in quanto regista che ha percorso, con una *troupe*, parte dell'itinerario di

Alessandro: e so cosa significhi la lontananza dalle «basi»). Ciononostante però è strabiliante la pedestre capacità organizzativa di questo generale dionisiaco. Se c'è una persona a cui del resto egli può essere paragonato, per essere capito, questa persona è Lawrence d'Arabia. Alessandro è stato in realtà un turista che inseguiva dei miti infantili e adolescenziali. Come Lawrence d'Arabia amava travestirsi e confondersi con gli indigeni mitizzati.

D'altra parte la molla profonda che lo spingeva alle sue «Fatiche», era l'omosessualità. Su ciò Citati tace. Perché? Egli si limita a parlare di Efestione, l'amico e amante più caro di Alessandro, come del «suo» Patroclo. È tutto. Ed è troppo poco anche come elegante litote. Soltanto nelle ultime — le ultime, alla lettera — righe di questo *Alessandro*, a cura del glossatore, è detto: «Molto si è scritto sui rapporti tra Alessandro Magno e le donne. Fu un campo dove fu più di frequente attaccato dai suoi nemici; così dai peripatetici, che lo dissero frigido, impotente, o addirittura omosessuale, tradizione del resto accolta dallo stesso Plutarco».

Alessandro per tutta la vita ha rifiutato di avere un padre: egli si è considerato figlio di un Dio, cosa che gli garantiva oggettivamente la verginità e quindi il completo possesso della madre (la quale ne era spiritosamente un po' seccata: doveva essere una donna molto intelligente). Del resto in una lettera che ha tutta l'aria di essere autentica, Alessandro si vanta imprudentemente: «Di me si può dire che non ho neppure visto, né voluto veder la moglie di Dario; e neppure ho tollerato che si esaltasse la sua bellezza in mia presenza».

Il buon Palladio aveva pienamente elogiato l'eremita Amun che, fin dalla prima notte, non aveva neppure toccato la moglie, ed era con lei vissuto senza mai toccarla; e che poi un giorno, guardando un fiume, si era voltato dall'altra parte per non vedere un suo giovane compagno nudo. Ma Palladio era Palladio: e in proposito, il massimo che egli potesse, piamente, sapere era che «in Cristo Gesù non esiste né maschio né femmina» (*Vita di Sisinnio*).

15 novembre 1974

Mario Soldati, *Lo smeraldo*

Sono uno *scrittore*. Da più di due anni sto *scrivendo* un nuovo romanzo. La cosa che più mi interessa in un altro *scrittore*, forse anche proprio perché sto *scrivendo*, è la *scrittura*. Al lettore ciò può sembrare talmente naturale da rasentare la banalità. D'altra parte la prima qualità di uno scrittore consiste nell'illudere il lettore appunto della naturalezza della sua scrittura: di non porgliene il problema. Quasi essa si fosse fatta da sé (anche nel caso di un Gadda o di un Joyce).

A proposito del nuovo libro di Soldati esordirò con un'impressione riguardante la scrittura: non più che un'impressione, insisto. La scrittura di Soldati manca assolutamente di «vischiosità»: essa non si attacca, non aderisce al lettore, non gli si incolla addosso. Leggo in Ferenczi (*Thalassa*) che il coito delle rane è anomalo rispetto al coito degli anfibi - anello di passaggio tra la libera vita nel mare, per sempre perduto, e la vita nella terra — perché nel maschio si è sviluppata una specie di «vischiosità» nelle zampe per cui può attaccarsi e aderire alla femmina: cioè possederla. L'autore esprime autorità, l'autorità è possessiva, la possessività di un autore si manifesta attraverso la vischiosità della sua scrittura. Si pensi a un caso recente e in questo senso paradigmatico: cioè al rozzo, manieristi-co e predicatorio *La Storia* di Elsa Morante, il cui diritto a essere considerato, per metà, un libro straordinario, si fonda sulla potentissima vischiosità della sua scrittura. Ora, al contrario, la scrittura di Soldati è priva di ogni vischiosità. Ciò significa che Soldati ha rinunciato praticamente a tutto ciò a cui aveva primario diritto: cioè a tenere attaccato a sé il lettore, a possederlo, a esercitare su di lui una inconfessata autorità.

L'assoluta «leggerezza» della scrittura di Soldati significa fraternità. Il suo rapporto col lettore non è autoritario, ma mitemente fraterno. Il trovarsi però privo di autorità (che è

tradizionale ed essenziale per un autore) lo getta in uno stato anomalo, fuori da ogni abitudine, imponderabile, che sviluppa in lui due istinti sostitutivi a quello dittatoriale dell'autore: l'istinto a fare il pagliaccio, cioè a scherzare sulla sua voluta impotenza o mancanza di potenza, e l'istinto a fare il demone, proprio nel senso dostoevskijano della parola, cioè a organizzare i giochi del pagliaccio in modo da riattribuire loro quel senso che il « gran rifiuto » sembrerebbe aver loro sottratto. Fraternità significa democrazia (la democrazia è nata nel deserto, dove si incontrano i figli orfani, banditi, che giocano e si alleano tra loro contro la città).

Come Soldati, in quanto scrittore, si privi della vischiosità che simboleggia l'organo genitale paterno, così minaccioso per il lettore, è raccontato stupendamente nell'episodio de *Lo smeraldo* in cui il protagonista, ormai in là con gli anni, a causa delle circostanze, è costretto a prestarsi ai desideri orali di un omosessuale. Il rapporto tra l'autore-protagonista e il proprio sesso è rappresentato in questo episodio con una delicatezza e una leggerezza stupefacenti: e ciò appunto lo rende perfettamente fraterno all'omosessuale, melvillianiano e un po' gerontofilo, che lo desidera. Questo episodio - naturalmente al di fuori della volontà dell'autore — può essere preso per emblematico dell'intero rapporto di Soldati col suo lettore: ripeto, autocastrazione attraverso il supremo alleggerimento della scrittura, istituzione di un rapporto fraterno, democratico e paradigmaticamente omosessuale col lettore.

Ho detto che non potendo contare - per propria volontà — sull'autorità della scrittura, Soldati, come un re che dopo avere abdicato, venga spogliato, dileggiato, messo in berlina, è costretto ad accettare tale situazione (voluta) facendo il buffone, e, insieme, il demone. In quanto buffone è assolutamente costretto a trasformare il suo libro in un gioco, in uno «scherzo». Per esempio a «rifare» altri tipi di libri, cioè adottare i codici su cui, rigidamente, i giochi si fondano. In ciò quindi Soldati è mimetico. E non gli passa neanche lontanamente per la testa di trasgredire le regole. Egli non ambisce ad inventare un gioco. Ma ad imitarne i modelli, anche se magari mitici. Contemporaneamente egli è però anche «demone». In quanto demone che cosa fa? Lascia il gioco com'è, ma cambia la posta. Gioca, mettiamo, a briscola - gioco

divino — ma anziché perdere o vincere un soldo o un miliardo, o uno smeraldo, perde o vince *qualcos'altro*. Questo *qualcos'altro*, poi, non viene e non verrà mai definito dal demone: perché, se egli lo definisse, in qualche modo, anche nel modo più misterioso, quel *qualcos'altro* finirebbe fatalmente col divenire *valore*.

Soldati si oppone in fondo religiosamente alla sua società: al capitalismo e alla mercificazione di ogni cosa, compreso l'uomo stesso. Non per niente ho ricordato Dostoevskij. L'opposizione evangelica (con finte e «demoniache» suggestioni cattolico-gesuitiche, ossia un finto amore per i vari «stàrets») si manifesta poi - con grazia pari all'impudenza — attraverso un «bluff». Soldati si libera della violenza totalizzante del mondo in cui vive, tacendo o mentendo esattamente come un bambino. Cosa che costituisce poi la base del suo gioco. Il lettore è quindi chiamato, se proprio lo vuole, a cercare lui in che cosa consista quel *qualcos'altro* che è la posta del gioco: *qualcos'altro* di cui si sa solo vagamente che è religioso, o evangelico — benché espresso in forme perfettamente laiche — ma che comunque esprime, della religione, il momento ridente, irridente, delusorio, buffonesco - che è poi, credo, il più alto.

Naturalmente nemmeno il lettore potrà mai giungere a capire in che cosa consista questo *qualcos'altro*, perché la caratteristica principe di questo *qualcos'altro* è quella di essere sempre *qualcos'altro*. Ma non importa. Perché esso in fondo vuole esprimere l'incrollabile fiducia in una lacuna dell'essere. E, storicamente, la fiducia in un'alternativa che eluda le regole sociali e il potere, magari soltanto chiudendo gli occhi per non vedere. In queste elusioni infantili c'è però un'astuzia che nessun uomo adulto è più in grado di avere.

L'astuzia - una mitissima, candidissima, entusiasta astuzia - è l'arma di Soldati scrittore. *Lo smeraldo* è un gioco giocato secondo schemi miticamente tradizionali (il romanzo di avventure, il giallo alla Greene, la fantascienza) ma con una astuzia *quasi* da baro. Il lettore è sempre in perdita: perché non si aspetta mai nessun colpo dell'avversario, come succede sempre nei romanzi «umili» che si rispettino. Ma il lettore ama perdere con un suo pari. È questo che lo affascina. E, come abbiamo visto, Soldati, proponendo al lettore un gioco, gli si

presenta come perfettamente pari. Lui rinuncia all'autorità dell'autore, masochisticamente, ma il lettore rinunci, altrettanto masochisticamente, a vincere, accettando di lasciarsi menare per il naso da un avversario più bravo: astuto, in gran vena e inoffensivo (perché la posta del gioco non è un valore).

Considerato come gioco *Lo smeraldo* è uno tra i più belli inventati nella letteratura italiana di questi anni. Prima di tutto Soldati ha escogitato una regola prima e fondamentale, di carattere metalinguistico. Egli ha istituito cioè una identificazione tra scrivere e sognare. Quindi ogni volta che nel romanzo si parla del sogno in realtà si parla del romanzo stesso, cioè della sua scrittura. Per esempio, nel momento in cui Soldati dice o fa intendere che il proprio sogno è profetico, in realtà dice o fa intendere che la scrittura è profetica. Come il sogno produce il futuro elaborando il vissuto, così la scrittura produce il futuro elaborando l'esperienza. Ma naturalmente le cose sono anche in parte interscambiabili: il ruolo del vissuto viene gestito attraverso la scrittura e il ruolo dell'esperienza storica attraverso il sogno. Ma questi scambi, piacevolmente scandalosi, sono appunto tipici di tutti i giochi.

La seconda grande trovata del gioco è l' invenzione dell'« incognita » Smeraldo: esso è un simbolo: ma di che cosa? Di tutto e di nulla (come si dovrà constatare alla fine del libro). Esso è un simbolo e basta. Ha la funzione pura del simbolo. Ed è quindi a disposizione di ogni realtà simbolizzabile. Se si trattasse di un gioco di carte, lo Smeraldo sarebbe una carta X: che però non avrebbe, potenzialmente, come il jolly, il valore di tutte le altre carte, impersonalmente e magicamente: esso avrebbe la funzione di prendere o di dare significato ai vari successivi contesti di carte in cui si trova. La vera suspense di questo libro, appunto ad altissima suspense, consiste nei vari significati simbolici immaginari che assume nelle varie fasi del racconto lo Smeraldo. Lo straordinario è però che questo Smeraldo, che ha una funzione di puro schema, di significato potenziale, e che dovrebbe quindi presentarsi come forma astratta, è al contrario oltremodo concreto, carico di significatività. Ci si sbaglia continuamente sul suo conto: ora è il simbolo del potere economico e quindi sessuale, ora è il simbolo del romanzo stesso, ossia dell'espressività, ora è il

simbolo del sado-masochismo, ora è il simbolo dell'autentico e dell'inautentico, e quindi di un mistero religioso. Ma infine non importa niente che sia simbolo di qualcosa. È il simbolo della simbolicità, e questo basta a renderlo pienamente, e quindi anche emotivamente, poetico.

La terza grande trovata è il recupero della scenografia e quindi del cinema e quindi di Roma e dell'Italia. Poiché lo schema del gioco e quello del viaggio — la «telemachiade» - tale recupero avviene di soppiatto, indirettamente. Esistenza (o sogno) ed esperienza storica (o scrittura), in realtà si nutrono e vivono, di qualcosa di rifiutato: di un vissuto rimosso e di una esperienza storica negativa (Roma e l'Italia sottosviluppata e incolta). Dunque ciò che è rifiutato, se produce il libro, è in realtà amore. E questa è l'ultima contraddizione, struggente, del gioco.

29 novembre 1974

Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*

Alle origini della storia c'è già stata una «fine del mondo». Essa è stata *logicamente* prodotta da uno dei due aspetti attraverso cui la natura ci si presenta ed è da noi accettata. Uno di questi due aspetti è la benignità; l'altro è la pericolosità. Ed è appunto l'elemento della pericolosità che ha prodotto la prima «fine del mondo».

Poiché a raccontare la storia umana è un misterioso e abilissimo narratore, l'elemento della «pericolosità della natura» - prima di presentarsi come fatale e definitivo, in tutta la sua distruttiva brutalità — viene «introdotto» attraverso una serie prefiguratrice di «pericolosità» minori: dai continui pericoli della vita quotidiana, ai grandi disastri naturali: uragani, terremoti, alluvioni, pestilenze. Così che quando la «pericolosità della natura» si presenta nel suo aspetto estremo e produce quindi la « fine del mondo», l' uomo vi è già preparato e in qualche modo rassegnato. Dopo aver goduto per giorni, per anni, per secoli, della benignità della natura, gli sembra quasi religiosamente giusto sperimentarne la pericolosità.

Come sappiamo, ad ogni modo, alla prima «fine del mondo», l'uomo è riuscito a scampare. È riuscito a scampare grazie alla sua abilità, alla sua provvidenza: alle sue prime commoventi tecniche.

Ma esiste anche una natura interiorizzata: cioè l'uomo. Anche nell'uomo ci sono due determinanti elementi primi, che si oppongono fra loro, la benignità e la pericolosità. In tal caso l'uomo è il soggetto di se stesso, cioè, in sostanza, di questi due modi opposti del rapporto verso se stesso. Per giorni, anni, secoli, l'uomo conosce la propria benignità: è a se stesso padre, madre, fratello, amico. Ma anche in questo idillio della religione quotidiana, il supremo narratore che racconta la nostra storia, comincia a introdurre, fin da principio, elementi

che prefigurano la pericolosità come autodistruzione (delitti, guerre). Finché tale pericolosità esplode in tutta la sua violenza, producendo, sempre logicamente, una seconda «fine del mondo». L'abbiamo vissuta, con Hiroshima e Nagasaki, una trentina d'anni fa. E anche questa volta l'abbiamo scampata: ma non definitivamente. Essa incombe ormai per l'eternità su di noi, in ogni giorno della nostra vita. Solo che essa non conta più in quanto frutto di un elemento suicida della nostra natura. Ché, in quanto tale, esso è divenuto, come dire, un sotto-elemento del terzo modo della «fine del mondo».

Questo terzo modo della «fine del mondo» (che stiamo incominciando a vivere, e a cui dunque cominciamo già religiosamente a rassegnarci) è semplicemente dovuto alla «finitezza» della natura. Se era logico che la fine del mondo fosse prodotta dalla pericolosità prima della natura, e poi dell'uomo stesso, mi sembra immensamente più logico che tale « fine del mondo » sia prodotta dalla sua «finitezza».

La terribilità logica della cosa è tale che il grande narratore della nostra storia - con equivalente logica stilistica — non ha creduto opportuno introdurre questa «terza fine del mondo» in nessun modo. Il fatto che il mondo fosse «finito» e quindi esauribile, era talmente *normale*, che quel grande narratore non poteva che tenerlo nascosto e quindi, al momento della rivelazione, rovesciarlo in stupore, scandalo, terrorizzante assenza di attese.

Ora, il lettore avrà notato la «souplesse», la lepidezza quasi da commedia o «vaudeville» di questa mia esposizione. È chiaro, dunque, che come tutti i miei lettori, e tutti gli uomini, io non voglio saperne di questa «fine del mondo»: e quindi o la butto in scherzo, oppure non ci credo, non *voglio crederci*.

A meno che non ci sia un'altra spiegazione, ancora più sconvolgente: ossia che io in realtà, come tutti i miei lettori, e tutti gli uomini, voglio che tale fine del mondo avvenga, voglio che, una buona volta, tutto finisca.

Da notare poi che io stesso, in quanto lettore, ero estremamente stupito, e anche estremamente divertito, nel leggere il *Breviario* che mi ha fatto venire in mente queste considerazioni (non essendo esso un'opera letteraria): e ciò che in esso mi stupiva e mi divertiva era appunto la sua beffarda gaiezza, la sua inalterabile buona disposizione di spirito (da

cui sono stato immediatamente e fatalmente contagiato).

Il *Breviario* in questione è un *Breviario* sull'inizio della terza «fine del mondo»: quella dovuta appunto alla «finitezza» del mondo: cioè all'esauribilità del capitale energetico (per es. il petrolio, che è praticamente alla fine), non solo, ma all'esauribilità dell'acqua, e, infine, dell'aria stessa che respiriamo.

Dunque davanti a me, leggendo quel Breviario, c'era la visione di un mondo ridotto alla miseria piti atroce a causa dell'aumento demografico «esponenziale» e all'altrettanto «esponenziale» impoverimento dei beni (quindi, fame, carestie, pestilenze). Un mondo ricoperto di immondizia. Un mondo intriso di un'acqua nera di liquame. Un mondo senza più alberi soffocato dalla mancanza di ossigeno. Un mondo senza più campagna e con città di quaranta milioni di abitanti. Un mondo ridotto a cimiteri di rifiuti di uranio e plutonio (mortalmente pericolosi *per circa ventimila anni*) oltre che divenuto una serie infinita di monumenti funebri delle centrali termo-nucleari abbandonate. E così via.

Ma: «non so davvero se si possa guardare un incendio senza un certo piacere» dice Stepan Trofimovic ne *I demoni* di Dostoevskij. È questo il macabro piacere che ha provato Alfredo Todisco nello scrivere il presente Manuale della Distruzione finale, e io nel leggerlo. Lo stile «umoristico» di Todisco - a esprimere la sua esasperata amarezza - è irresistibile. L'uomo è sistematicamente (certo secondo la *vulgata* sociologica americana) il «figlio di Adamo», l'umanità è la «famiglia Antropos», il mare è il «regno di Nettuno», gli autotreni sono i «pachidermi gommati» ecc. I paragoni, poi, sono tutti surreali e alquanto «gai»: per esempio, come rappresentarci la quantità di grano - un decimo del raccolto annuale — distrutto in India dai topi? Ebbene, dobbiamo immaginare un «treno lungo cinque volte l'Italia». Ecc. ecc. Inoltre Todisco trova sempre il modo di rendere incredibilmente semplice e chiaro tutto: di esprimere le cose più enormi attraverso una pagina così «papale papale» da lasciare senza fiato. Non solo per quanto riguarda il disastro ecologico (che sarebbe abbastanza facile) ma anche per quanto riguarda il nodo ideologico dell'interpretazione di tale disastro. Quel tanto di imparziale (e apparentemente qualunque)

che ci possa essere nell'atteggiamento di Todisco a questo proposito è dovuto all'estremismo della sua ottica «avanzata». «Il dibattito ecologico - egli scrive — dà la sensazione che i problemi che la devastazione ambientale chiama in causa sorpassino i confini delle ideologie convenzionali». Marx, insomma, non aveva potuto intravedere, insieme allo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, lo sfruttamento della natura da parte dell'uomo: questo secondo sfruttamento è sempre rientrato nel quadro del primo, certo, ma ora sta «uscendo dal quadro». D'altra parte, «fuori dal quadro» esso è pressoché imparlabile, politicamente. Todisco riporta una frase deversata al suo orecchio da uno scienziato «libero»: «Il discorso ecologico, dal punto di vista di un partito, oggi è puro suicidio politico» (Sicco Mansholt, al Comitato regionale lombardo del Psi, nel '72). Chi ne parla sono appunto - inascoltati - gli scienziati «liberi». Ma la loro estrema e intelligente sincerità di «competenti» non riesce a mettere radici nelle coscienze, perché il circolo è vizioso: solo in un contesto politico infatti certi problemi vengono acquisiti, e il contesto politico, per i problemi posti dagli scienziati non politici, è sostanzialmente apolitico: e come tale rientra nella logica del capitalismo che non accetterà mai di essere idillico e «colto» come essi lo vorrebbero.

Michel Bosquet, uomo di sinistra («Le Nouvel Observateur») ha ragione dunque quando dice a proposito di Sicco Mansholt che egli mira alla realizzazione di una società postindustriale e postcapitalista, puntando non tanto sulla lotta di classe ma sulla conversione dei gerenti del grande capitale e sull'intervento illuminato degli Stati. È chiaro tuttavia che si prospetta ormai storicamente una inevitabile società «postindustriale» (e a questo proposito va letto con molta attenzione il libretto *La convivialità* di Ivan Illich, tutto teso a sradicare la falsa idea del benessere dell'era industriale, per sostituirla con un'idea vera: il benessere cioè è cultura, tempo libero, felicità, convivialità). Su questo immediato futuro postindustriale (Todisco lo chiama epoca in cui l'uomo vivrà del reddito e non del capitale, «finito», della natura), bisogna prendere immediata coscienza politica. Le sinistre finora su questo punto hanno evitato il «suicidio politico» con la retorica.

Ma è chiaro che esse devono decidersi a dominare intellettualmente - cioè a inserire nella logica della lotta di classe - questo futuro postindustriale che è l'unica possibile alternativa alla fine del mondo. Condannare virilmente, in nome del progresso e della storia, tutto ciò come un « ritorno indietro » è non solo culturalmente superficiale e terroristico ma anche politicamente sbagliato, e gravemente sbagliato.

6 dicembre 1974

Luciano, *I dialoghi*

Tito Balestra, *Quiproquo*

I dialoghi di Luciano, nella traduzione di Luigi Settembrini, è un libro che sembrerebbe dover rientrare nella collezione di un grande editore, e in questo esaurire il suo compito: ma il lettore farebbe molto male a non leggerlo, oppure a comprarlo e a collocarlo nello scaffale in attesa di un momento più adatto (che di solito non arriva mai). Mi si lasci essere pratico e didattico, una volta. Dopotutto non desidero altro che altri provino il profondo, leggero, inspiegabile piacere che ho provato io.

Alla fine del secondo secolo dopo Cristo, Luciano (come il quasi contemporaneo e più imponente Apuleio, di cui è uscita in questi giorni una edizione popolare de *L'asino d'oro*), si trovava in un vicolo cieco della storia, e della storia letteraria. In fondo ad esso c'era il buio del tempo che non conta: il buio degli Inferi. È vero che egli, e con lui del resto Apuleio e gli altri grandi estremi alessandrini, potevano lecitamente illudersi di trovarsi invece sulla strada maestra: una nuova floridezza dell'impero, la grande cultura ateniese ancora nella sua pienezza di istituzioni e abitudini, ecc. Noi sappiamo, invece, che la strada maestra non era quella: ed essi la ignoravano totalmente. La strada maestra era quella del cristianesimo e dei barbari. Cosa che chi stava per essere «superato» per sempre non sospettava neanche lontanamente. Si limitava solo forse ad afferrarne qualche pallida eco: un certo «differente» senso della morte (Luciano) e una certa furente e ambigua metafisicità (Apuleio).

In fondo a quel secondo secolo che non sentiva alcuna soluzione di continuità rispetto al passato (Socrate, Platone, e poi Menippo, Diogene sembrano essere vissuti ieri, e la loro cultura è sentita come una cultura perfettamente

«contemporanea»), e che era chiuso verso il futuro da una muraglia di sinistra e malinconica ombra, Luciano non poteva che rispecchiare tale mortuaria marginalità storica in cui viveva: e non mi riferisco tanto ai *Dialoghi dei morti*, quanto agli altri, quelli «colti» che si riferiscono agli dèi (soprattutto marini) o quelli «esistenziali». Egli era un provinciale, un ragazzo povero, che era riuscito faticosamente a studiare ad Antiochia, cioè in una delle città della «cultura» (ma da troppi secoli ormai), provenendo dalla campagna siriana. Era chiaro dunque che per lui la cultura doveva avere un valore assoluto, proprio perché non ci era nato naturalmente dentro, ma l'aveva acquisita da iniziato povero. Non avrebbe potuto, in nessun caso, rinunciare al suo «valore».

Quella mancanza cioè di soluzione di continuità con la cultura specialmente filosofica del passato, intesa come un tutto unico, è in lui un sentimento particolarmente forte. Tanto che, cinicamente, può deriderla. Ma solo nei suoi accenti scadenti, nei suoi manierismi, nei suoi rappresentanti minori, ciarlatani o accademici: nella sua sostanza essa è intoccabile. Allora avviene un curioso «transfert». Luciano, anziché corrodere, minare, demistificare — da filosofo «cané» come il suo mitico Menippo — la propria cultura, corrode, mina e demistifica la vita stessa.

Ma qui c'è anche una verità essenziale, e in qualche modo - si potrebbe dire - panica: se si è destinati a perdere, in un futuro più o meno prossimo, la propria cultura, in realtà si è destinati a perdere la propria vita.

Dunque non c'è effettivamente niente di cristiano nel sentimento della morte di Luciano. E qui non sono d'accordo con la prefazione, del resto bellissima, di Sciascia (che la lavora a bulino come certe sue finzioni romanzesche d'impianto filologico). Luciano poteva benissimo non aver neanche sentito mai parlare di cristianesimo. E, se ne era consapevole, in qualche modo - con quell'intuitività quasi magica che hanno gli scrittori veri quando si tratta del destino della propria scrittura - ne era consapevole semplicemente come di una cultura avversa, destinata a vincere e a seppellire quella cultura «propria» che per Luciano era tutto.

Si sente — si sente in modo assoluto - fin quasi alla commozione, che quando i morti discendono agli Inferi e lì

sanno che tutto è perduto, il pensiero inconscio e profondo di Luciano è che essi hanno perduta la grande cultura ateniese, tutta perfettamente compresente dai tempi di Socrate all'oggi dell'autore. Il vedere poi ironicamente gli Dèi e gli eroi omerici (o anche Alessandro e Annibaie) come personaggi, noi diremmo, da «rotocalco», e il vedere con tanta «pietà creaturale», e quindi con profondo e affettuoso umorismo (equivalente perfetto della loro «joie de vivre») i personaggi «umili» (cortigiane, marchettari, marinai, caprari), tutto ciò commuove «cristianamente» più noi che l'autore: ben superiore a queste forme di commozione. Non conosco classico più classico di questo classico seriore, minore e manierista. Il suo occhio acuto e metallico vedeva i dettagli reali in modo tanto economico quanto incantevole (i lupini del vecchio filosofo povero, i chiodi della barca di Caronte, la letterina d'amore del ragazzo Clinia, la scritta murale a carbone di una puttana contro un pederasta, i doni del marinaio povero alla sua donna: «... E poi ti portai cipolle da Cipro, e cinque acciughe, e quattro perchie... otto biscotti secchi in canestro, e un boccale pieno di fichiseccchi di Caria; e infine da Patata un paio di sandali dorati...»), come del resto la sua mente lavorava intorno a problemi culturali e filosofici con quella precisione e quella reale conoscenza che consente di risolvere tutto con la massima semplicità: tuttavia, in sostanza, Luciano è un uomo superficiale che parla senza volerlo della fine del mondo. Ciò che di incancellabilmente esistenziale vi rimane, e il buio che sta per inghiottire la storia, sono da Luciano metaforizzati attraverso il luogo comune della caducità della vita umana e delle sue illusioni.

Ed ecco in conclusione ciò che incanta nei *Dialoghi* di Luciano: la sua insondabile profondità di uomo superficiale che parla della «fine di qualcosa» ma non lo sa, o non sa come farlo, e quindi decide di parlare di alcuni fatti pretestuali che non son nulla. Luciano parla in un modo poetico, senza estetismi, di nulla.

La traduzione di Luigi Settembrini vale la traduzione del Tommaseo dei *Canti popolari greci*. È tutta un ribobolo e un purismo popolare, un atticismo rifatto: eppure è deliziosa. C'è in essa qualcosa di singolarmente sincero (Settembrini vi ha lavorato per cinque anni in carcere). E probabilmente la sua

sincerità consiste in un sincero rimpianto di una civiltà manieristica e laica, meravigliosamente lucida soprattutto, suppongo, nei riguardi del sesso. C'è un tremore, nella traduzione del Settembrini, quando si parla di gioventù che ama (soprattutto fanciulli e prostituti: si sa del resto di un diario del Settembrini in cui egli parla del proprio eros omosessuale — diario finora inedito): un tremore senza alcun sentimentalismo, purissimo, degno del testo come succede raramente.

Luciano è anche un poeta dell'Antologia Palatina (oltre che autore di numerosissime opere). E a questo punto io innesto, nel mio discorso di «amatore» su Luciano, una scheda niente affatto aggiuntiva, ma essenziale, su un poeta, per l'appunto da «Antologia», come si dice: ma qui lo si dice a ragion veduta. Si tratta di Tito Balestra. Il suo libro si può leggere di seguito ai *Dialoghi dei morti* o ai capitoletti de *L'asino d'oro*, senza sentire alcun salto. Se proprio volessi istituire dei confronti all'interno di questo mio scritto, come in un «hortus conclusus», direi che anche Balestra fa della polemica — epigrammi e brevi, svagate satire «colte» contro persone della cultura - fa del moralismo fondato su luoghi comuni e infine fa delle essenziali descrizioni di vita quotidiana consistenti soprattutto in «elenchi» di cose — come quell'elenco di doni del marinaio che ho citato dai *Dialoghi delle cortigiane* — ma fa tutte queste cose in modo pretestuale: perché anch'egli, in realtà, non parla di nulla. Solo che naturalmente - a differenza di Luciano - egli *finge* di vivere in un'età in cui non si può essere che filosofi superficiali e tutt'al più comunemente moralistici, e in cui quindi non si può parlare che di nulla. Tale finzione permette a Balestra di avere l'economia di un classico minore: e di non poter essere messo in discussione.

Non so se noi siamo attualmente in un vicolo cieco - come gli uomini colti ateniesi o romani del secondo secolo — mentre la strada maestra passa altrove: certo è questo: che, se stiamo per essere «storicamente superati», e quindi per perdere la nostra vita come perdita cosmica, ciò non accade attraverso l'avvento di un'altra cultura che noi non sospettiamo: ma accade attraverso una vera e propria fine culturale del mondo. Balestra non può esserne inconsapevole. Ed è perciò che può, appunto, *fingere* di vivere un'epoca estrema e manieristica - in

agonia - come quella di Luciano. Ma in questo ci vuole un cinismo infinitamente più accanito che quello di Menippo. La descrizione «creaturale» che Balestra fa della vita dei nostri anni, come se si trattasse della vita di un «establishment» - oltre tutto opulento! - destinato a non avere fine, ricade su questi brevi epigrammi palatini come «superficialità»: e quindi la «profondità della superficialità» ha in Balestra, se così si può dire, paradossalmente, un doppio fondo : e il suo nulla perde la sua totale insignificanza - sotto la «crosta» dell'esistenziale - per diventare visceralmente simbolico di qualcosa di «storico», a cui si oppone qualcosa di «non-storico», e quindi di inesprimibile. Ma a parte queste osservazioni che rientrano, forse egoisticamente, in un mio discorso, Tito Balestra ha diritto di essere riconosciuto come un « valore » e di vedersi assegnato - se ciò ha qualche importanza — un posto tra gli eletti.

13 dicembre 1974

Oswaldo Licini, *Errante, erotico, eretico*

Alberto Savinio, *Hermaphrodito*

Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*

Mi sono messo pieno di buona volontà a scoprire uno scrittore che non conoscevo, Oswaldo Licini. Non conoscevo neanche la sua pittura e la sua grafica: le poche riproduzioni del suo libro letterario, ne danno una immagine notevole. Il suo segno « ineffabile » — ma anche « infantile » o addirittura « afasico » — è di una grande eleganza. Al contrario, la sua scrittura mi sembra semplicemente non esistere. E un'invenzione dei suoi riscopritori.

Licini è un autore « gestuale ». Per lui scrivere è decidere di compiere un « gesto scritto ». Ciò che conta è il partito preso. Il fine è in qualche modo pratico (per esempio scandalizzare i borghesi) e non si attua all'interno della pagina. Si attua nel rapporto meramente aforistico, tra Licini e i lettori. La pagina è uno strumento incondito di tale rapporto. Come è, è. Ma non si tratta di una lotta tra formalismo e contenutismo, a favore di quest'ultimo. Anzi, se mai, la scelta di Licini « a orecchio », è formalistica. (Non per niente un certo futurismo entro il quale egli si è « iniziato » passerà tra i materiali dei formalisti russi). Il contenutismo che spinge Licini a compiere il « gesto » di scrivere è prodotto da una specie di sincretismo ideologico tipico in Italia negli anni Dieci e Venti. Sincretismo che peraltro non amalgama nulla se non a parole, o in un certo generico « sentimento di scandalo » (che esplode in tutta la sua vacuità nel futurismo). Basta « appartenere » a un certo tipo di cultura, aver leggiucchiato una certa lista di autori specialmente francesi: e quegli imbecilli di provinciali italiani sono con questo serviti. C'era in ciò qualcosa di terroristico che non poteva non sboccare nel fascismo o almeno parzialmente

coincidervi. Anche il fascismo «ha servito» quegli imbecilli degli italiani con un «falso scandalo». E Licini è stato giocato (naturalmente) dall'«illusione».

C'era da giurarlo. Poiché ho letto prima i suoi testi, e poi le notizie che li riguardavano, fin dalle prime righe dei *Racconti di Bruto* (prego il lettore di credermi) ho pensato: «Ecco certamente uno scrittore che si sarà lasciato giocare dall'illusione fascista». Poi le «notizie», sia pure in modo reticente, mi hanno dato ragione. Il «contenutismo», vuoto e disponibile a tutto - che ha la mera funzione di gratificare il narcisismo di Licini e il susseguente bisogno di scandalo - finisce naturalmente col «plasmare» la scrittura di Licini secondo certe regole che sono in conclusione le regole interne di tale scrittura.

Ebbene, siamo ai codici appunto degli anni Venti, pagina leggera, grammatica pura, fraseggio elegante e asciutto, paradossoso, scatologia a freddo, a svolazzo, ecc. Dunque, una certa nobiltà formale. Ma il «Pazzariello» (per riferirmi a una stupenda invenzione della Morante, ne *Il mondo salvato dai ragazzini* che è anche, in parte, un «revival») è in Licini semplicemente un teppista goliardico e, ripeto, pre-fascista. Le poesie di Licini poi sono decisamente scadenti, mentre assai scarso interesse culturale offre il suo epistolario. Non dubito della buona fede dei tre bravissimi presentatori (G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli). Sono sicuramente giovani, e quindi si sono formati in un periodo di ripresa della cultura «gestuale», sia in sede letteraria che politica. D'altra parte (stilcritica, strutturalismo, neo-formalismo, semiologia) essi hanno avuto, dal mondo dell'establishment, dei mezzi formidabili di «approccio al testo» (come dicono loro, e ho detto, ahimè, qualche volta anch'io). Il Licini «inventato» e «strumentalizzato» per una ideologia, appunto, della letteratura «gestuale», è, nei suoi presentatori, anche affascinante: e infatti egli, potenzialmente, lo è. Purtroppo, mentre era dotato di un certo talento nel segno pittorico (che si presta fisicamente meglio a farsi strumento di un «gesto») era troppo poco intelligente e in sostanza troppo poco colto per affascinare davvero. I suoi giovani esegeti non si sono accorti che uno scrittore che si fonda su «silenzi, umori e generosità scontrose», e se ne sta «solitario e schivo», è vecchio, vecchio,

vecchio, ha tutta la vecchiezza del provincialismo italiano, caro alla buonanima di Falqui. La sua merda non puzza.

Crudelmente, opporrò all' *Errante, erotico, eretico* di Licini l'*Hermaphrodito* di Alberto Savinio. Due libri nati dalla stessa poetica, dallo stesso mondo sociale; dallo stesso teppismo, dagli stessi calzoni; dalla stessa *écriture* anni Venti, dalla stessa sfida agli imbecilli; dalla stessa lista di autori (francesi), dallo stesso richiamo della gavetta fascista; dalla stessa potenziale poliglottia e dallo stesso italianuccio. Ma *Hermaphrodito* è un libro splendente. È vero; anche Savinio ha compiuto il «gesto di scriverlo». Ma in lui la gestualità è stata la scelta di una poetica; scelta realizzata da un uomo per cui il *primum* era l'espressione, e dunque le «regole» scandalizzanti della gestualità rientravano in un sistema stilistico. A ogni riga il nostro Savinio non fa altro che «épater le bourgeois» nel modo più prevedibile e (al suo tempo) codificato: è tutto un ribobolo di bestemmie e paradossi. Che sono però nient'altro che quelle «restrizioni» linguistiche e quelle norme di «selettività» che, secondo la regola aurea del minor sforzo e della coerenza risparmiatrice, determinano il codice di un vero scrittore. La pagina risulta di un'acuminatezza e di una lucidità in cui ogni «dérèglement» un po' sciocco (di carattere vuoi nazionalistico, - addirittura interventista — vuoi sentimentale — ma delirante, quasi alla Campana), dà le continue sorprese che dà la più raffinata e calcolata letteratura. SÌ prenda un piccolo campione, una paginetta: per esempio, *L'ora ebraica*. C'è da scandalizzarsene a sazietà; davanti al suo falso, estetizzante sionismo, al suo dandysmo del tutto codificato, alla sua spregiudicatezza aprioristica, al suo anticomunismo becero: ma tutto si salva nell'invasata, febbrile, arida e infine cattivante inventività linguistica, in cui il succedersi di « analogie » e di « opposizioni » ha una rapidità e una inclinazione da disorientare piacevolmente, fino all'entusiasmo.

Per questo testo il presentatore, Giancarlo Roscioni, ha avuto buon gioco: la sua riscoperta e la sua saggia *Nota*, a differenza che per i presentatori di Licini, sono assolutamente inattaccabili, Gian Paolo Caprettini è della stessa generazione dei presentatori di Licini, anzi, forse ancora più giovane. Con essi condivide dunque certe ormai incrollabili certezze su dei principi metodologici che io ho visto con tanta incertezza

nascere, ordinarsi, imporsi, stabilizzarsi. Dunque non posso non guardare chi vi crede come se fossero verità che hanno vigore da sempre, per un oggi privilegiato, con una certa ironia e anche con quello stupore che si prova nel constatare l'impossibilità di cogliere il punto in cui la «continuità» della vita si ricarica. Gian Paolo Caprettini, nell'affettuoso ambito («ombra amica») di D'Arco Silvio Avalle (e, suppongo, nell'area, per contro piuttosto faziosa, di « Strumenti critici »), ha scritto un libriccino a suo modo delizioso (cioè francescano) su Francesco d'Assisi e il lupo. Con quella straordinaria fede su ciò che *deve* essere e *può* essere la critica testuale — secondo le affermazioni sempre azzardate e mai veramente promulgate dello strutturalismo e della semiologia - Gian Paolo Caprettini esamina il *Fioretto* del lupo: ma, in sostanza lo fa con la diligenza, orgogliosamente e candidamente esaustiva, di uno scolaro che realizza una tesi di laurea esemplare. Così che la ricerca dei «significati», dei «campi semantici» e semplicemente dei «sema», che concorrono a «fare» la storia di Francesco e il lupo come «complessità» in realtà non dipanabile, diviene praticamente un lungo, sinuoso, suggestivo elenco di fatti precedenti o coevi, che in fondo, non fanno altro che allargare smisuratamente il campo, trasformandolo in una specie di tebaide in cui tutti gli incontri siano possibili, purché deliziosamente uguali l'uno all'altro.

20 dicembre 1974

Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*

Non so se la ristampa di una grande opera in una edizione economica abbia minor dignità di una ristampa ricca, con tutti i crismi editoriali; fatto sta che oggi, come del resto altre volte, mi occupo di un'umile edizioncina economica. (Ma a radicale compensazione di ciò, non ometterò di indicare *La prima lettera di Eloisa ad Abelardo nella traduzione di Jean de Meun*, pubblicata in edizione critica da Fabrizio Beggiato su «Cultura Neolatina», voi. XXXII, 1972).

Leggendo l'*Historia calamitatum*, cioè la *Storia delle mie disgrazie* di Abelardo, con l'annesso epistolario tra lui e Eloisa, non sono sfuggito neanche un istante alla tentazione di confrontare incessantemente il testo che leggevo con un possibile film tratto da esso.

Un film, si sa, richiede in genere due storie, o almeno due « nuclei » narrativi — magari non cronologicamente successivi, e magari incastrati l'uno nell'altro. Naturalmente, tali due diverse storie di natura magari incommensurabile, possono avere fra loro un rapporto sia originario che, diciamo, teleologico: e addirittura un rapporto di causalità. Nel caso della storia di Abelardo ed Eloisa, i due protagonisti, loro, troveranno sempre un rapporto di causalità tra i due « temi » della loro vicenda: e la troveranno nelle decisioni di Dio.

Qual è il primo « tema » della storia di Abelardo ed Eloisa, come storia di un film?

Esso è il « tema » del rapporto di Abelardo (e, in seconda istanza di Eloisa) con la cultura filosofica del proprio tempo. È, cioè, la storia di un intellettuale. Ma la passione intellettuale di Abelardo è così violenta, sfrenata, parossistica, e, aggiungiamo, così narcisistica, esibizionistica, faziosa, da prestarsi abbondantemente da sola ad essere l'argomento di un film. Infatti - e il cineasta lo sa benissimo - ognuna delle due storie o

temi che formano il suo film deve presentarsi come sufficiente a sostenere di per sé il racconto.

Per quanto riguarda Abelardo c'è da notare — oltre che la sua smodata passione culturale — il senso che tale passione ha avuto - certo inconsapevolmente — nella sua vita. Essa è stata, cioè, un'arma (lo dice espressamente lui stesso), e precisamente un'arma per aggredire, umiliare, ferire, uccidere il padre. Egli è stato insomma un rivoluzionario, e di padri «conservatori» ne ha fatti fuori almeno due (il «maestro» di dialettica, Guglielmo di Champeaux, e il «maestro» di teologia, Anseimo di Laon).

Come rivoluzionario, Abelardo è talmente avanzato da non prefigurare soltanto l'epoca successiva (cosa che a uno storico non professionista come me, non direbbe nulla), ma addirittura le epoche più remote a lui e a noi più vicine: egli preannuncia, in qualche modo, se non altro nella sua lingua «epistolare» e nel suo comportamento, il laicismo più moderno, addirittura l'illuminismo, addirittura Cartesio, addirittura lo «spirito di chiarezza» della cultura francese, addirittura (in ingredienti minimi, ma reali) la filosofia libertina, addirittura un romanziere moderno, da de Laclos, magari, a un ideale Cocteau, che «rifaccia» una vicenda d'amore tutta fondata su una passione culturale. Nel tempo stesso, Abelardo è subito un «padre», cioè un precoce «maestro», lui stesso: e quindi *anche* un vanitoso marpione, *anche* un pedante arido e ufficiale, che se per caso prova sentimenti di amore, una fatale «dissociazione» fa sì che questi sentimenti d'amore non solo siano puramente carnali (che non è affatto di per sé un male) ma colpevolizzanti, «sporchi». Inoltre la meravigliosa passione intellettuale di Abelardo è sempre coincisa con una «carriera», pratica, di intellettuale: da una parte troppo violento e sincero per non essere inviso all'autorità e all'opinione pubblica, dall'altra troppo autorevole e popolare per non imporsi all'establishment e non ottenere, di forza, il favore dei potenti (Papa compreso). Da ciò un succedersi di fortuna (successi accademici, onori, fanatismi di seguaci) e di sfortuna (processi, persecuzioni). Senza contare gli intrighi a proposito delle «cattedre» (diremmo oggi) e del primato intellettuale a Parigi.

La vita di Abelardo, come film, potrebbe benissimo essere dunque uno straordinario racconto basato su un dramma

intellettuale e sulle sue tempestose vicende.

Ma c'è, come abbiamo visto, anche una *seconda storia*, o meglio, un secondo nucleo narrativo: cioè la castrazione subita da Abelardo, nel pieno della sua virilità. Castrazione barbarica (medioevale) sì, ma anche boccaccesca: pianificata certamente da Dio — nei suoi misteriosi disegni — ma congegnata raffinatamente da un romanziere laico, assai più tardo: tanti sono i motivi contraddittori — interiori e storici — da cui tale castrazione è resa inevitabile, così da risultare addirittura fornita di quel tanto di luminoso e quasi festoso che ha il realizzarsi di qualcosa in cui si manifesta la verità.

Nel quadro della drammatica storia intellettuale di Abelardo, e davanti al punto fermo dell'atto criminale della sua castrazione, l'amore di Abelardo ed Eloisa subisce condizionamenti tali da presentarsi (narrativamente) in una forma inconfondibile. Prima di tutto l'elemento della castrazione si inserisce di colpo, e con immediati effetti drammatici, sia nel corso della «carriera» culturale di Abelardo, sia nel corso del suo amore per Eloisa. Esso interrompe contemporaneamente due «storie» opposte, anche se strettamente fuse ormai tra loro. E perché fuse? Perché la passione intellettuale di Abelardo non poteva che travolgere anche Eloisa (i libri furono infatti galeotti). Inoltre, l'elemento della castrazione, concernendo Porgano materiale dell'amore, ossia i testicoli e il pene di Abelardo, costringe (sempre espressivamente) l'amore di Abelardo ed Eloisa a presentarsi per quello che esso è: cioè un amore carnale. Questo punto essenziale non poteva essere eluso in alcun modo. Sia ciò che è avvenuto prima, sia ciò che è avvenuto dopo la castrazione, è sospinto, da tale castrazione, ad essere pensato in nudi termini di sesso. E a pensarlo in tal modo, non sono solo i testimoni della vicenda — sia contemporanei (come il candido Folco di Deuil, che scrive ad Abelardo appena castrato un'impagabile lettera consolatoria), sia posteri, come noi — ma anche i due protagonisti stessi della vicenda. I quali sono costretti dalle cose a parlare del loro amore in modo completo, senza allusioni, e quindi sorprendentemente moderno.

Eloisa aveva quasi una ventina d'anni di meno di Abelardo; Era stata sua scolara. E appunto in quanto insegnante privato, Abelardo l'aveva sedotta, minorenne, in casa sua (cioè in casa

di uno zio: che sarà il mandatario, alquanto diacronico, dei sicari eviratori). Tutto ciò, come si vede, costituisce «per il film» un singolare triangolo, che non ha nulla di medioevale, e molto di libertino. Evidentemente anche lo zio (Fulberto) è coinvolto poco chiaramente nella vicenda: non avendo padre, Eloisa doveva aver sentito come padre lui. Sostituendolo poi col padre del cuore, Abelardo. Il conflitto tra i due «padri», di cui uno innamorato carnalmente e l'altro certo almeno morbosamente, è un pasticcio di gusto stranamente attuale.

Lo sblocco—cruento, ma anche inevitabilmente umoristico della situazione attraverso la castrazione del «professore» - fa da catalizzatore ai caratteri sia di Abelardo che di Eloisa. Per chissà quale contorto e oscuro disegno di vendetta e di compensazione, Abelardo «ordina (sic) a Eloisa di farsi spontaneamente (sic) monaca». In questa prepotenza non priva di qualcosa di ridicolo c'è tutto Abelardo. Eloisa, invece, vien fuori dalla vicenda sia erotica che intellettuale - bruscamente interrotta, nei suoi due aspetti, contemporaneamente, dalla castrazione - in tutta la pienezza della sua intelligenza. È a questo punto che si inserisce nella storia l'epistolario. Il quale comincia con una folgorante — ma anche presuntuosa e pedantesca pietistica — autobiografia scritta da Abelardo a un amico, per consolarlo di certe sue disgrazie. Il sospetto della goffaggine della cosa non ha neanche sfiorato Abelardo (che peraltro, più che le sue disgrazie, ha raccontato la sua carriera di «grande» del tempo): ma non è sfuggita a Eloisa («Hai scritto al tuo amico una lunga lettera per consolarlo delle sue sventure, è vero, ma è delle tue che gli parli »).

L'autobiografia di Abelardo capita tra le mani di Eloisa (badessa in un ancora misero convento, il Paracleto, fondato da Abelardo) ed è così che comincia la corrispondenza. Ma — si direbbe — non è Eloisa che scrive (nel xii secolo): bensì la Princesse de Clèves (nel xvii)... L'acutezza psicologica e la limpidezza della scrittura - semplice grammaticalmente, rapida e lineare sintatticamente, asciutta anche nelle citazioni «dotte» che hanno sempre qualcosa di reale e vivo - fanno delle lettere di Eloisa un caso letterario assolutamente anomalo. Non ci si meraviglia che essa in qualche modo *imponga*, in seguito, ad Abelardo, di diventare il primo «femminista» della storia: e

glielo imponga, naturalmente, senza farglielo capire.

Quanto al film, dopo la «crisi» della castrazione e l'interruzione della tempestosa storia della carriera intellettuale, comincia in realtà un altro film: quello che ha per protagonisti i due personaggi nati nel precedente contesto. Sono essi adesso che divengono, appunto, i veri protagonisti della storia, sostituendo con la loro conflittualità la conflittualità dei «temi».

Che cosa succede? Prima di tutto, Eloisa, con una sincerità senza alcun trucco, disarmante anche nei più impudichi passi referenziali, tende a parlare del passato, cioè del l'amore della carne (quella famosa carne visualizzata dalla castrazione, sia in lui, il pene tagliato, che in lei, la vulva frustrata), ma il passato si trova dietro un diaframma che lo rende irrimediabilmente tronco e infecondo. Anche culturalmente: perché l'unione tra quel pene e quella vulva era avvenuta in un contesto di laicità, mentre ora se ne parla in un contesto religioso, e ufficialmente religioso. Tuttavia tale passato può tornare come tentazione e sogno. E Eloisa lo confessa senza paura, forse soccorsa dall'anfibologia psicologica in cui vive. Essa ne scrive con chiarezza stupefacente: «Sono colpevole, colpevole sotto ogni aspetto, ma sono anche innocente, completamente innocente...» E con chiarezza ancora più stupefacente parla della sua ossessione erotica — carnale senza alcun velo — derivante dai ricordi degli atti «turpi», in cui, se essa recitava, femminilmente, il ruolo passivo del dar piacere pur essendo per natura in grado di farne a meno, non era, da quel piacere, meno sconvolta. È dalle sue brevi, precise rievocazioni che l'eventuale «regista del film» potrebbe trarre le indicazioni concrete e complete sui luoghi e i momenti in cui situare i suoi personaggi.

Abelardo si oppone - drammaticamente - ad Eloisa perché non vuole invece più parlare del passato, carnale e no. La prima spiegazione è che questo rifiuto dipenda dal fatto che egli è castrato: ed è indubbiamente una spiegazione ragionevole. La seconda spiegazione è che egli voglia veramente attenersi a nuove regole di vita, di carattere rigorosamente religioso. Ma c'è il sospetto — assai ragionevole anch'esso - che si tratti di velleitarismo e di ipocrisia: proprio di quell'ipocrisia di cui parla Eloisa. La terza spiegazione è semplicemente che Abelardo non ami più Eloisa, e quindi

«meni il can per l'aia», rispondendo alle sue lettere da pedante anziché da amante. Dapprincipio la gela: poi le pone esplicitamente il veto di parlare d'amore, cioè dei «turpi» convegni carnali.

All'intelligenza e quindi alla sincerità di lei, si oppone l'ottusità e lo sfoggio dottrinario di lui. Alla fine Eloisa obbedisce, e *tace*. L'epistolario, è vero, continua, ma l'argomento diventa se non proprio teologico, comunque liturgico. I problemi monastici sono ora i problemi dei due ex amanti. E il film ricomincia così ancora una volta: dato che la cultura e la passione intellettuale riescono a fare, dei vecchi problemi monastici del xii secolo, dei problemi reali, intensi, di grande interesse anche per uno «spettatore» moderno. A parte il fatto che «il film» può avere, poi, ancora, una lunga appendice documentaria: cioè la traslazione delle salme, prima quella di Abelardo al Paracletto, poi, quelle di tutti e due, unite, in una dozzina di luoghi qua e là per la Francia, quasi che la stessa passione intellettuale di Abelardo continuasse ad agitarlo anche dopo la morte, essendo rimasta in conclusione irrisolta la contraddizione tra la carriera del cattedratico insediato nella capitale e la ricerca del libero pensatore vagante per province e aree marginali.

27 dicembre 1974

Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV: *Otto-Novecento*

Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame*

È uscito un libro assolutamente scandaloso. Tanto più scandaloso quanto più ha l'aria di essere consacrato, accademico, dotato dei più alti ma anche dei più eletti e iniziatici crismi ufficiali. Giovanni Macchia l'ha pensato e voluto, Roberto Bigazzi «ricucendolo» l'ha redatto, infine, 1 autore, Gianfranco Contini, ha avuto, forse giustamente, il torto di darne il beneplacito.

Lo scandalo del libro (*lacuna nel testo*) su un «memorabile» luogo il rapporto tra Contini e Gramsci. Il lettore tenga presente che la nota su Gramsci, in questo volume che si definisce — appunto scandalosamente — come una storia della letteratura italiana dell'Otto-Novecento — prende posto secondo la sequenza: Giovanni Gentile, Roberto Longhi, Antonio Gramsci (sequenza in cui sono ammassati, quasi senza far corpo, De Lollis e altri critici universitari, Alfredo Gargiulo e G. A. Borgese). Ma la terna è quella. Contini è tenerissimo con Gentile (ne magnifica, curiosamente, in una specie di risoluto inserto «fuori opera», la riforma scolastica; ne guarda con occhio staccato a asimmetrica, autolesionistica adesione al fascismo quasi da «uomo d'onore» siciliano, e infine — secondo quell' assunto rigorosissimo di « mitezza » che, come vedremo vuol caratterizzare il libro - si mantiene sul suo conto perfettamente imparziale); è inutile dire poi, per quanto riguarda Longhi, la testimonianza di infinito amore: ma anche questo amore, bisogna aggiungere, è oggettivato, frenato, quasi ovattato.

E allora, col terzo, con Gramsci? Ebbene, il discorso non cambia: anche qui, come il fascismo di Gentile, il marxismo è tenuto a debita distanza secondo quelle leggi di «mitezza» cui

accennavo; e anche qui l'ammirazione rispetta le convenienze, direi stilistiche, di uno sdrammatizzante «humour» professionale (vi si conclude, ad esempio, che le idee di Gramsci ebbero all'inizio «un notevolissimo significato euristico» e ritengono tuttora «il valore di un punto di vista assai stimolante»). Tuttavia risulta chiaro ciò che è stupefacentemente vero, cioè che il solo critico italiano i cui problemi siano stati i problemi letterari di Gramsci è Contini: «scandalo per i Giudei, stoltezza per i Gentili», dunque.

Non voglio tuttavia «rovesciare» lo scandalo in senso totalmente positivo. La ragionevolezza vuole che io sappia e faccia sapere che il trattamento di *tutti* i problemi gramsciani eseguito da Contini avviene in un universo parallelo, ma remoto, nonché altrettanto potentemente suggestivo («stimolante»), e che ci vuole una grande forza d'animo e presuppone una possibile integrabilità.

La ragionevolezza vuole inoltre che faccia sapere che un immenso numero di nomi omessi nel testo continiano-bigazziano possono essere vere e proprie lacune, lasciate tali per quel tanto di «terrorismo» che lega i migliori uomini del Novecento ai peggiori. Tuttavia la mitezza conoscitiva di Contini è l'elemento che regna su tutto: crudele, è vero, come le visitazioni della Grazia, ma non, come la Grazia, paterna o materna, bensì affabilmente e sollecitamente fraterna. Ad essa sono dovute le «penetrazioni» di Contini, attraverso quelle geniali norme dell'analisi ch'egli peraltro adora negli altri (come per esempio nel suo, solamente suo, e giustamente adorabile, Ugo Angelo Canello) nei «tessuti» del testo fino alle profondità in cui si ritrovano gli «universali». La certezza che esclude poi alcuni testi (Penna, Morante, ecc.) al privilegio di tale penetrazione, resta abbastanza misteriosa. Ma è attraverso essa che si spiega tuttavia l'artisticità della prosa critica. Fatto che, con la conseguente assunzione di tutta una serie di saggisti (Roberto Longhi ne è il paradigma) alla dignità della storia letteraria, è uno dei momenti più indiscutibilmente positivi di questo libro scandalizzante.

A pagina 442 di esso leggo la seguente frase: «Al romanesco di *Roma città aperta*, poi dilagante in tanti racconti romani e notti brave e accattoni, seguono il napoletano dei filmetti di genere, il romagnolo di Fellini, le koinài lombarde di Olmi o di

Arbasino». Suppongo che il contesto in cui è visto Arbasino in questa *Appendice Decima: Introduzione alla «Cognizione del dolore»* resti strettamente cinematografico, e vi si alluda all'unico film di Arbasino (fatto a quattro mani con Missiroli, *La bella di Lodi*, 1963). Altrimenti mai binomio sarebbe piti assurdo di questo « Olmi-Arbasino ». Peraltro in tutta la storia letteraria di Contini qui è l'unico punto in cui Arbasino è ricordato. Si tratta dunque di una delle famose «lacune» assolutamente inspiegabili (visto che la koiné lombarda di Mastronardi è, al contrario, e giustamente, ammirata).

Arbasino non ha scritto soltanto libri come *Specchio delle mie brame*, che rivela, tuttavia, come la sua koiné non sia tipicamente lombarda, ma sia quella di un «gergo d'ambiente», meta-regionale, quando non meta-nazionale. Credo che in tutto lo *Specchio delle mie brame*, che si svolge in Sicilia, non ci sia un solo sicilianismo neanche tra virgolette. Il «banale Michele» che dovrebbe essere un siciliano brachilogicamente «parlante», benché promosso a precettore, è in realtà una «marchetta» romana, o milanese o bavarese, astrattamente e a scelta. Anche la «Cattiva» che interroga lo specchio è presa di peso dal «giro» romano-milanese. La collocazione in Sicilia è un partito preso, non so se a fine strettamente letterario, o se a fine di lucro. *Specchio delle mie brame* è infatti scritto secondo la tecnica del « trattamento » o « trattamentone » cinematografico, dove si fa di tutto per suggestionare e divertire un possibile regista e specialmente per convincere un eventuale produttore (ci sono anche scene di massa che dovrebbero, in questo senso, tagliare la testa al toro, come la Targa Florio e il pellegrinaggio a un santuario).

Che il «trattamento» cinematografico venga assunto ad autorità di genere letterario, è cosa fatta più per interessarmi che per insospettirmi. Tuttavia avrei preferito che Arbasino avesse evitato in questa operazione alcune ingenuità che rasentano il banale, in un libro che fa delle banalità una mostruosa raffinatezza (il kitsch). Insomma avrei voluto che Arbasino avesse tenuto fede con maggior decisione, risolutezza e follia al «progetto» brillantemente enunciato nel « risguardo » del libro e nel primo piccolo paragrafo. Tutti gli ultimi libri di Arbasino sono tecnicamente forme letterarie che assumono a dignità stilistica il « trattamento » : la tradizione doveva

dunque essersi solidificata e raffinata. Invece essa subisce in qualche modo una regressione; diciamo, un eccesso di leggibilità.

Detto questo, però, bisognerà riportare il libro al suo «primum» (che forse agli occhi dell'autore appare come un elemento parziale): cioè il desiderio di far ridere. Di far ridere precisamente il lettore italiano di oggi come un umorista inglese desiderava far ridere il suo lettore un secolo fa. Non dimentichiamo, a questo proposito, che anche Dostoevskij è un grande umorista e fa « letteralmente » ridere, specialmente ne *I demoni* dove trovo questa frase: «Inoltre faccio anche ridere qualche volta, e questo è addirittura prezioso » (A proposito, amerà o non amerà il mio venerato Contini Dostoevskij? Qualsiasi risposta, nello stato di disorientamento in cui Contini getta il suo lettore, mi sembra possibile). Il riso suscitato da Arbasino corrisponde a quello paradigmatico e archetipo dell'« anasyrma », cioè il tirarsi giù i calzoncini (o su le sottane) e mostrare i genitali (cfr. ancora una volta Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa*, nel saggio *Riso ed oscenità*). L'« anasyrma » in Arbasino è assai spesso letterale, grazie a Dio, ma spesso è simbolico : Arbasino, cioè - è il caso di dirlo - mette a nudo una società tirandole giù i calzoncini o tirandole su le sottane: se ciò che poi ne consegue, anziché l'indignazione, è il riso, è tuttavia indubbio che non si tratta di un riso sciocco : ma di quel riso che fu ed è risolutore di crisi cosmiche, «in illo tempore», da carestia, e oggi, a quanto pare, almeno fino al momento in cui *Specchio delle mie brame* è stato concepito, da opulenza.

3 gennaio 1975

Stanislao Nievo, *Il prato in fondo al mare*

Spesse volte sogno di essere dentro il mare, nelle profondità che si dicono «abissali»: il mio nuotare, lì dentro, è un lento e capriccioso volare senza ali, proprio come quello dei pesci: e il paesaggio, per così dire, che mi vedo intorno, cioè le distese fluttuanti di acqua, ora filtrate da luci saettanti, ora riempite da luminosità diffuse e continue, mi dà un profondo senso di felicità. Quanto a respirare, poi, lì in fondo al mare, respiro magnificamente: anzi, la leggerezza del mio respirare è uno degli elementi del grande piacere che provo a stare lì dentro. Non c'è sogno più chiaro e assoluto di questo: si tratta di un regresso all'utero e alle sue acque, alla meravigliosa condizione prenatale «marina» (è all'inizio di questo periodo di somma felicità che l'aborto sopprime la creatura).

Poiché questo sogno che ho descritto è uno dei sogni che ricorrono più spesso nella mia vita, credo sia facile immaginare quale attrazione (quasi ipnotica) abbia esercitato su di me la lettura di un libro che ha per oggetto proprio una ricerca nelle profondità marine (quelle vulcaniche del Tirreno meridionale). Dirò in due parole di che si tratta.

L'autore del libro è Stanislao Nievo, pronipote di Ippolito. Il libro racconta la ricerca del relitto della nave «Ercole» nel cui naufragio Ippolito Nievo è morto.

Secondo la lettera, tale ricerca è dovuta al fatto che le circostanze in cui la nave ha fatto naufragio sono misteriose. Ippolito Nievo infatti portava con sé in una cassetta (eravamo nella primavera del 1861) dei documenti amministrativi di grande importanza, cioè le fatture che testimoniavano le spese della spedizione dei Mille.

Il momento politico era estremamente delicato: la Destra cercava di gettare il discredito (corruzione, peculato, rapina) sulla Sinistra garibaldina, per liquidarla, e far rientrare tutto, al solito, nell'ordine (trasformare, in pratica, l'annessione del

Sud in una colonizzazione, com'è poi avvenuto). In effetti il naufragio dell'«Ercole» è misterioso (notizie ritardate o nascoste, documenti scomparsi, nessuna testimonianza, nessun relitto, ecc.). Si tratta dunque di un «giallo» politico: cioè della storia della prima, sospetta, «strage», maturata dalla Destra e decisa e attuata dagli uomini al potere: «strage» con cui si sarebbe aperta la storia dello Stato italiano.

Nel cercar di risolvere questo «giallo» politico, secondo tutte le regole, Stanislaw Niewo compie una ricerca che è a sua volta un romanzo. Ma che romanzo? Un romanzo simbolico - un'«odissea» o un «viaggio sentimentale», che è lo stesso - con valore iniziatico? Un lungo «reportage», tortuoso e non privo di colpi di scena (i personaggi a cui la ricerca conduce, i luoghi sepolti che la ricerca scopre, ecc.), assumendo, forse involontariamente, un carattere kafkiano? Sì, forse. E magari anche qualcos'altro. Ma Stanislaw non è un giovane autore, al suo primo romanzo ambizioso. Egli è un uomo di quasi cinquant'anni, e questo è IL romanzo della sua vita. Probabilmente l'unico. Si tratta quindi di un «caso». O lo si coglie per quello che è, o esso va perduto per sempre, come il relitto dell'«Ercole».

Il suo romanzo è dunque un «pastiche» in cui convergono molti possibili modi di fare il romanzo, e in cui è romanzo anche il «modo di fare il romanzo». Ma tutto ciò non è riordinabile come lo sarebbe se la sua ispirazione fosse originariamente letteraria. No, invece: la ricerca del relitto dell'«Ercole» e quindi della verità sulla morte dell'avo scrittore, non è un pretesto per Stanislaw. Essa è *veramente* l'unica ragione del suo libro. Che poi Stanislaw, essendo un uomo vicino alla cultura letteraria (giornalista, fotografo, documentarista, ecc.), come dimostra il bellissimo ritratto del Niewo del cap. xvii, si renda conto del magma che ha scritto, con tutte le possibili chiavi di lettura, è certo; e lo si sente. Ma lo si sente con una certa inquietudine, quasi con malessere. E questo semplicemente perché proprio la sincerità dell'autore - nel credere di ricercare la verità su Ippolito e la sua nave affondata - è l'elemento che gli fa sfuggire il libro di mano, e, per così dire, glielo sdoppia ulteriormente. Ed è questo ulteriore e definitivo sdoppiamento (oltre ai tanti «dichiarati» o quasi, e tutti indubbiamente affascinanti) che ci

mette in uno stato di così vivo allarme davanti a queste pagine.

Infatti, se rispetto agli altri livelli di lettura, quello, letterale, della ricerca dell'«Ercole», non è un pretesto, ma è anzi la più sincera delle ragioni, rispetto al «livello reale del libro» (probabilmente del tutto oscuro allo stesso autore) la ricerca dell'« Ercole » diventa un pretesto insincero. E ciò fa appunto di questo libro un terribile pasticcio anziché un patentato «pastiche»: tutto sommato appartenente più all'universo dei casi clinici che di quelli letterari.

Il libro «coatto» che, infatti, Stanislaw Niewo ha finito con lo scrivere, è il libro del rimpianto dell'utero e della vita del feto nel mondo «marino» prenatale. Non per niente la persona cercata, con una passione nettamente ossessiva e praticamente erotica (autoerotica), è un avo, dal cui germe è nata la vita dell'autore, e che si trova appunto in un tempo «primo» (si capisce, non solo rispetto al nipote ma rispetto a tutta l'umanità : il mare come mare della genesi). Identificandosi con Ippolito Niewo, Stanislaw Niewo finisce poi nell'incarnare tale identificazione nel proprio feto, protagonista della beata vita abissale: e il fascino del libro che descrive tutto ciò, consiste proprio nell'universalità di questo sentimento di rimpianto: cioè nella dilatazione, grandiosa, di un'ossessione personale in un accidente umano comune a tutti gli uomini, anche se latente in essi o appena affiorante (in sogni poi non sempre ricordati). Non giova certo al libro l'assoluta mancanza della coscienza di tutto questo, perché la «grandiosità» ideologica *malgré soi* finisce col rovesciarsi in una certa povertà; la povertà appunto dei casi clinici. Ma la forza del sentimento, in Stanislaw Niewo, è tale da ridonare al libro, attraverso la rappresentazione, la «grandiosità» ideologicamente contratta e repressa. Infatti alcuni passi si leggono col cuore in gola. Per esempio la descrizione allucinatoria del naufragio e della morte per affogamento di Ippolito e dei suoi compagni di sventura. Tale descrizione è fatta «ex abrupto». Cioè nel momento in cui siamo convinti che, di quel naufragio, nulla si sappia. Solo in seguito sapremo (e non è la sola cosa che sapremo in seguito) che la descrizione del naufragio è stata possibile all'autore in base alle informazioni avute da «soggetti sensitivi», sul piano dell'Esp (extra sensorial perception) e nell'ambito della parapsicologia.

Il naufragio è dunque raccontato *oggettivamente*, attraverso il contributo di simili anomale informazioni; e si tratta peraltro di un racconto molto efficace: non privo di una buona qualità letteraria, in cui certe goffaggini quasi dilettantesche hanno effetti impressionanti benché un po' facili (ricordo che un prete, professore di religione un po' pazzo, ci raccontava in ginnasio i supplizi di Cristo attraverso una simile tecnica anatomica). Ma, nel tempo stesso, tale naufragio è narrato anche *soggettivamente*; proprio come un fatto vissuto in prima persona. E qual è, se non il naufragio, in realtà, questo fatto vissuto? Ebbene, è il trauma della nascita. Il parto. Mentre leggiamo l'episodio non lo capiamo. Ciò che ci colpisce è, nella pagina, la gratuita crudeltà, mista al piacere, con cui Nievo descrive la tragedia, esistente per istante, in un esasperante «ralenti», le morti fisiche dei protagonisti, fino allo scoppio degli organi interni e alla fuoriuscita del sangue. La cosa ci sconcerta come sadica. E solo *in seguito* sapremo che invece si tratta della descrizione della propria drammatica venuta alla luce.

Infatti, nella seconda parte del libro, esaurite tutte le ricerche preliminari, storico-filologiche, ma secondo il filo di una specie di «giallo picaresco», il Nievo riesce finalmente a trovare due piccoli sottomarini, e a immergersi in quel famoso Tirreno meridionale. I capitoli che descrivono queste immersioni (che teoricamente non avrebbero potuto apparire se non noiosissime) sono invece di una grande seduzione, ripeto, simile all'ipnosi: e ciò non tanto per l'abilità letteraria di Nievo (che comunque c'è) quanto per il suo «sentimento», clinicamente parossistico e perciò sovranamente sincero.

Siamo nel paradiso prenatale, in fondo al mare. La beatitudine e somma. E somma, insieme, l'ansia della ricerca. Ma chi ricerca l'autore? Egli cerca se stesso feto.

Non per niente tutto è cominciato con lo «choc» (seguito addirittura da una sindrome psicomotoria) che Stanislaw Nievo ha provato vedendo l'effigie di Ippolito in un francobollo, che rappresentava il suo sensibile viso immerso in un mare azzurro. È stato in quell'istante che Stanislaw Nievo ha visto, nell'immagine di Ippolito Nievo immerso nel mare, l'allucinante immagine di se stesso feto immerso nel liquido amniotico. Naturalmente non so se Stanislaw Nievo si sia reso

conto di tutto questo, se cioè, tra le sue varie tecniche di ricerca, c'è anche la psicanalisi. Ma non lo credo, perché se ciò fosse stato, la cosa non gli sarebbe riuscita letterariamente così bene. Ad ogni modo : t perché poi, Stanislaw, nelle immersioni marine, cerca se stesso come feto? Ebbene, non c'è dubbio: allo scopo di regredirvi definitivamente, per folgorazione: cioè morirvi.

E infatti, ecco le frasi miracolose, in cui, la verità detta se stessa, come una rivelazione. Lì dentro, in fondo al mare, negli abissi, tutto ciò che vi si vede (scogli, carcasse, relitti, oggetti: tutto un mostruoso mondo scultoreo pop: e si sa che la scultura è, nell'uomo, l'invidia del parto femminile...), tutto ciò che appare, dico, nel ventre del mare, ha l'aria di voler vivere, incominciare a vivere, profondamente e radiosamente intatto e affiorante dal nulla, in una aurorale e immensa volontà di esistenza. («Era un mondo strano, pronto a vivere appena un misterioso incantesimo fosse stato rimosso. Tutto era slanciato, in una assurda immobilità che di lì a qualche attimo sembrava dover scoppiare e travolgere tutto»).

Questo ricordo ancestrale, così perfetto, diventa addirittura da laboratorio, quando Nievo descrive una grande sbarra o verga di ferro, posata in fondo al mare, e anch'essa pervasa dalla profonda volontà di cominciare a vivere. L'autore non se n'è accorto: ma era quello il suo feto, era quello il suo avo: il tutto identificato nel pene eretto, il quale è simbolo sia del bambino che nasce — che esce cioè dal mare - sia, attraverso il «rigor mortis», del corpo morto dell'uomo che ritorna nelle profondità.

In questo senso il lettore del libro di Stanislaw Nievo gode, alla fine, di quella meravigliosa gratificazione che l'autore non ha potuto conoscere: la gratificazione, cioè, di veder coronata di successo, attraverso i fatti, la propria ipotesi. Proprio nelle ultime pagine, chi avesse azzardato l'ipotesi psicanalitica qui accennata, non può che trionfare di fronte a sintomi linguistici che sono decisamente inequivocabili, addirittura folgoranti. Nell'ultima immersione, Stanislaw si imbatte, nelle profondità marine, in un indecifrabile pesce del fondo abissale: il pilota del sottomarino aziona la «pinza» e fa per prenderlo. Ma il Nievo gli urla, letteralmente gli urla, di non farlo. È sconvolto, prova la stessa sensazione terribile che ha provato nello «choc»

del francobollo, e non sente altro in sé che «una voglia spasmodica di esplodere ». Ciò che lo sconvolge così sono la pinza e la luce, che in quel momento filtra in fondo al mare: «La luce mi aveva portato fuori insieme a quella laida pinza», è scritto. E poco più avanti: «Una macchia nera appariva ad avvolgere tutta quella luce insopportabile, che non riuscivo a guardare. L'unico desiderio era che tutto sparisse». Nostalgia della nascita e desiderio di morte (oppure nostalgia della morte e desiderio della nascita) come un'unica cosa. Mai un'esperienza, finora soltanto scientificamente dedotta, è stata vissuta in concreto con tanta drammatica vivezza.

Se dunque il lettore (rassicurato dalla leggerezza di una scrittura che sta tra quella di Soldati e quella di Comisso) può essere così categorico nella sua analisi, è perché il caso di Stanislaw Nievo è categorico; e la sua opera quindi - anche se in modo anomalo rispetto alla letteratura - e tuttavia restando letteraria — è eccezionale.

10 gennaio 1975

Roberto Denti, *Incendio a Cervara*

A una prima, curiosa occhiata si ha l'impressione di capire tutto dell'*Incendio a Cervara* di Roberto Denti. È un libro che mostra subito com'è fatto: un falso libro-inchiesta, in cui parla un coro di personaggi (i paesani di Cervara), dando fondo al proprio buon senso rivoluzionario, disperante, e alla propria rassegnazione, non meno disperante, a proposito di un tema allegorico (l'incendio appiccato da loro stessi al paese). Avendo così individuato subito il soggetto e la forma del libro, il lettore pretende quindi di poterlo leggere in una chiave che egli stesso si è trovato. Resta, di conseguenza, inceppato e deluso. La lettura, facilissima (tanto che si può capire tutto il contenuto di una pagina, e perfettamente, leggendo solo qualche riga qua e là) diventa in pratica difficilissima, perché la chiave che il lettore adopera per leggere, in realtà non serve, o serve poco e solo formalmente.

Dunque, capire che si tratta di una allegoria, e di una allegoria politica, e capire, insieme, che c'è un doppio livello di lettura, e che il primo di questi livelli è metastorico (in quanto rappresentazione del succedersi delle generazioni che, mettendo i figli al posto dei padri, ripropone loro i vecchi problemi come se fossero i primi della storia), tutto ciò serve ben poco per questo curioso libro, tanto più marginale, stravagante e enigmatico quanto più disperatamente normale, calzante e chiaro.

Probabilmente la «semplificazione» linguistica che ha tanta parte nella pagina di Denti, benché trovi il proprio pretesto nella perfetta mimesi del linguaggio delle inchieste (cioè i discorsi degli intervistati, registrati e riassunti per lettori presumibilmente al loro livello), si spiega in realtà meglio, credo, attraverso un'esperienza fondamentale del Denti (desunta peraltro dalla scarna notizia del risguardo): cioè la gestione di una Libreria per ragazzi. A quanto pare, Denti è

uno di quegli intellettuali che, provenendo dalla Resistenza, non si sono poi più allineati, e hanno fatto una vita destinata all'emarginazione e all'insuccesso. Ma ciò spiega forse ancora meglio l'assoluta semplicità «referenziale» della pagina di *Incendio a Cervara*. Infatti il Denti in tutta la vita, ormai abbastanza lunga, qui schematizzata, è sempre stato scrittore, ma non ha mai scritto. E finalmente ha fatto il suo «romanzo». Questa informazione, totalmente pratica, talmente pratica da rasentare il pettegolezzo letterario, in realtà ci spiega perché la scrittura di Denti sia così «semplice». Lo è perché Denti è colpito, come scrittore, da una forma di afasia, che lo inibisce e lo blocca: e di conseguenza egli può scrivere, e poco, solo attraverso una finzione (la «falsa inchiesta» in cui Denti parla attraverso le interposte persone degli intervistati, *ma senza mimarli*) e solo attraverso un'ambizione di assolutezza in quanto totale funzionalità.

Incendio a Cervara è un libro anormalmente privo di ridondanze, il che significa di espressività. Denti non ricorre alla mimesi, ripeto, per quanto riguarda i discorsi dei singoli personaggi; la sua mimesi viene esercitata soltanto sul genere, quello del libro-inchiesta. Ora il libro-inchiesta non può essere che puramente comunicativo, o, ripeto, referenziale: non vi può essere espressività se non a patto di veder scalfita irrimediabilmente la sua attendibilità e la sua scientificità. Ci troviamo dunque davanti agli occhi le pagine stilisticamente grigie e inerti di un'inchiesta, fatta magari per un rotocalco di sinistra. Ma di quale sinistra?

Ho detto che i livelli di lettura dell'allegoria sono almeno due: uno «metastorico», che inganna il lettore, fornendogli gli strumenti inutili per una interpretazione di ambito vagamente kafkiano. Il secondo è invece perfettamente storico, anzi, attualistico: *Incendio a Cervara* è l'allegoria dei nostri ultimi trentanni, da subito dopo la Resistenza a oggi. Ci sono tutti i temi fondamentali: la lotta per la sopravvivenza (sboccata nell'incendio appiccato dalla collettività all'intero paese per avere l'acqua), nei tempi residui del paleocapitalismo, e poi la lotta per la vita, una vera dignitosa vita, nei tempi nuovi del neocapitalismo. C'è la partecipazione dei comunisti a tutto questo, caratterizzata, oltre che dalla tradizionale funzione di guida, dalla loro accettazione «naturale» dello sviluppo (e

quindi del rapporto «diplomatico» coi padroni). C'è la delusione dello «sviluppo» che si presenta come il massimo del benessere possibile ma anche come il massimo dell'alienazione possibile. E tutto questo sfaccettato, sia pure schematicamente, in tutte le sue principali tematiche concrete (vissute personalmente dai personaggi del paese intervistati): l'ottica diversa delle generazioni, l'immigrazione meridionale, la riorganizzazione urbanistica, ecc. ecc. Ma in tutto questo universo così perfettamente riconoscibile come nostro — benché così didascalicamente sintetizzato — ci sono due punti anomali, che gettano l'allarme.

Il primo di questi punti è proprio l'incendio. L'incendio non è l'allegoria di niente di quanto è davvero accaduto. È una pura invenzione dell'autore. Non è la Resistenza, perché di essa se ne parla come tale, e poi l'incendio avviene qualche anno dopo; non è il Sessantotto, perché il Sessantotto, benché serva a interpretare l'avvenimento secondo una certa luce retrospettiva, è molto posteriore. Si potrebbe dire, forse, che l'incendio è il Sessantotto retrodatato di circa un decennio e nato in un ambito arcaico contadino e non studentesco. Ma insomma il fatto è questo: che tutto ciò attribuisce al libro quel mistero che la sua scrittura rifiuta.

Il secondo punto anomalo del libro è l'angolo visuale dell'autore. Ferma restando la sua posizione anticapitalistica e la sua totale adesione al mondo popolare e alla sua umile lotta (insieme spontaneistica e guidata dal Pci), essa presenta un carattere di ambiguità i cui poli sono ravvicinatisimi: il giudizio di Denti potrebbe essere quello di « gauchista » essenzialmente anarchico ma portato dalla «cultura», che è sempre razionale, su posizioni vicine a quelle del «Manifesto», oppure potrebbe essere quello di un comunista restato fedele, dalla Resistenza, al Pci ma che non abbia alcuna incertezza a esercitare sulla sua politica la critica più lucida, dura e anche magari definitiva, pur capendo, quasi attraverso una nuova forma di «pietas», l'ineluttabilità di certe accettazioni e di certa «realpolitik» del Partito.

Malgrado questa riserva di mistero — che contrasta con l'assoluta, elementare chiarezza della rappresentazione — questo libro di Roberto Denti è forse il primo prodotto letterario compiuto e maturo del «gauchismo». Segno, forse,

che il «gauchismo» è finito, consumato dal suo pragmatismo e dal suo verbalismo: e può ormai diventare materia, ricordo, rivitalizzazione avvenuta, oggettivo angolo visuale,

17 gennaio 1975

Leonardo Sciascia, *Todo modo*

Dopo circa cento, centocinquanta settimane in cui regolarmente ho scritto ogni settimana un «pezzo» su un libro, prendo congedo dal mio lettore, per un periodo di sosta. Per alcuni mesi sarò occupato a fare un film. È vero che mentre ero occupato a girare, a montare e a doppiare *Il fiore delle mille e una notte*, ho continuato puntualmente a scrivere le mie recensioni. Ma ciò si spiega prima di tutto col fatto che avevo da poco tempo iniziato questo lavoro, e c'era dunque in me uno slancio che non poteva brutalmente essere interrotto. Inoltre il film che stavo facendo, anche se terribilmente faticoso e avventuroso, era molto gradevole, e mi lasciava dunque, la sera, quasi sempre, in un'ottima disposizione di spirito. Infine ero lontano dall'Italia, in luoghi dove, appunto, la sera, o nei giorni di festa, leggere e scrivere era l'unica possibile occupazione. Ora invece mi accingo a girare quando è già il terzo anno del mio lavoro di critico militante: e mi accingo a girare un film estremamente sgradevole (De Sade e la Repubblica Sociale mescolati insieme) che certamente la sera mi lascerà sfinite e magari nauseato di lavoro; e lo girerò, oltre tutto, nel cuore dell'Italia, tra Salò e Marzabotto: né sere né giorni di festa saranno per me liberi e beatamente vuoti.

Dico tutto questo per giustificarmi, credo, più di fronte a me stesso che ai miei lettori (i quali non saranno poi tanti e così affezionati). Infatti, dopo quel numero sterminato di settimane in cui ogni settimana dovevo scrivere il mio «pezzo», e leggere dunque *almeno* tre libri, non sono affatto stanco di «militare». La cosa continua ad apparirmi ancora piacevolmente eccitante, benché faticosa, come le prime volte. Ecco perché sento il bisogno di giustificare a me stesso la mia temporanea diserzione.

Questo del «divertimento», è il primo «dato» che trovo voltandomi indietro e ripensando al mio lavoro. Il secondo

«dato» è altrettanto piacevole. In circa tre anni *mai*, *nessuno* ha cercato di esercitare su me qualche pressione perché io scrivessi di un libro anziché di un altro. Né gli autori, né gli editori, né il direttore del giornale. Era la cosa che più temevo cominciando questo lavoro. Io, di solito, non sono viziato quanto a elogi, non sono il primo della classe. I segni di stima sono taciti, forse impliciti, e certo mai pubblicamente compromettenti... Il migliore di tali segni a cui potessi aspirare era quello di non essere considerato un uomo a cui poter raccomandarsi o con cui stabilire un rapporto meno che assolutamente corretto.

C'è ancora un terzo «dato»: questo né piacevole né spiacevole, né positivo né negativo, ma semplicemente problematico, e si può riassumere in una domanda: che cos'è e com'è fatta la critica? Naturalmente questo è un problema molto vecchio, benché neanche lontanamente risolto. Tuttavia pensavo che facendo io personalmente della critica e per tanto tempo, questo «mistero» mi si sarebbe almeno un po' e almeno pragmaticamente chiarito. Invece no. Quanto alla critica ne so meno di Blanchot (il suo bellissimo *Lautréamont e Sade*_y per esempio, va letto molto più per i due saggi che per la prefazione in cui l'autore si pone appunto, ancora una volta, il problema della critica: problema superato poi agnosticamente e in concreto, nei saggi).

Ho fatto delle «descrizioni». Ecco tutto quello che so della mia critica in quanto critica. E «descrizioni» di che cosa? Di altre «descrizioni», che altro i libri non sono.

L'antropologia l'insegna: c'è il «drómenon», il fatto, la cosa occorsa, il mito, e il «legómenon», la sua descrizione parlata.

Nella vita accadono dei fatti; i libri li descrivono: : ma in quanto libri sono anch'essi dei fatti: e quindi possono essere anch'essi descritti: dalla critica. Che è «legómenon» quindi, di secondo grado. S'intende che chi descrive, descrive dal suo angolo visuale. Che non vuol sempre rigidamente dire soggettivo: esso è il punto di incontro di una infinità vorticoso di elementi, che in realtà appartengono ad universi distinti (esistenza e cultura, preistoria e storia, professionismo e diletterantismo, fenomenologia e psicologia: e altre simili coppie più o meno antitetice, all'infinito). È per questo che la «critica» non è definibile, né, quasi, parlabile.

Certo è che se dovessi infine raccogliere questi miei brevi saggi in un volume, non potrei trovare titolo più pertinente che: *Descrizioni di descrizioni...*

Altra cosa gradevole. È parlando dell'ultimo libro di Sciascia che prendo congedo dal lettore per la mia sosta filmica. Sciascia non ha mai smesso di essere attuale, fin dal suo primo apparire come autore all'inizio degli anni Cinquanta: e generalmente essere attuale vuol dire, in qualche modo, ricattare. Inoltre Sciascia ha sempre anche avuto quello che si chiama successo: e anche il successo è ricattatorio. Invece Sciascia ha saputo con assoluta eleganza evitare in ogni caso l'ambigua implicazione del ricatto. Si è mantenuto sempre purissimo, come un esordiente. Se, fatalmente, egli non ha potuto non raggiungere una certa forma di autorità, tale autorità è soltanto personale: e cioè legata a quel qualcosa di debole e di fragile che è un uomo solo. Si aggiunga a ciò la sua decisione di restare in Sicilia, centro del mondo per lui, ma periferia ed esilio per gli altri.

Questo ha finito per patinare la sua solitudine, corroderla come la salsedine fa di un tronco. Lo straordinario è poi che Sciascia è un moralista: i suoi romanzi sono guidati da un «sentimento» — del resto indefinito e forse non effabile — derivante da un giudizio sul mondo. Ma il moralismo meridionale — il grande ramo in cui quello di Sciascia si innesta — non è, non può essere moralistico, perché non è cristiano; e se è cattolico, lo è nelle forme esteriori, sinistre, funeree, spagnolesche, assimilate in profondità dove si amalgamano con chissà quali substrati (per dirla a braccio). La cultura storica, cioè non quella coatta delle dominazioni — e generalmente depositata in un popolo totalmente estraneo alle classi dirigenti — non conosce la falsa morale cristiana dell'amore (falsa in quanto cattolica, in quanto appartenente al mondo del potere): si fonda piuttosto su una più arcaica morale dell'onore.

Perciò il moralismo meridionale, e quello di Sciascia, quindi, ha un carattere civico, appunto, piuttosto che moralistico. Il «buono», in Sciascia, è chi non accetta una condizione tradizionale fondata sull'ingiustizia, e l'infinità delle sue abitudini: ma non può manifestare la sua «bontà» se non attraverso una forma conoscitiva di carattere pragmatico

(facendosi testimone o detective, per esempio: o, infine, giustiziere). Il suo giudizio è dunque il giudizio di un tribunale finalmente giusto: è un giudizio legale. E tale è appunto il giudizio che Sciascia dà sugli uomini.

Egli non si disperde in giustificazioni, in comprensioni, in odii, in rancori, in falsi amori, in perdoni. Egli consulta un codice ideale: e formula la sua condanna, con le eventuali aggravanti o attenuanti. Ciò implica anche una specie di stima per i «cattivi» giudicati.

I «cattivi», cioè, altri non sono che dei «buoni» a cui non è saltata in mente l'idea che il potere è ingiusto, è diabolico: ma ne hanno accettato innocentemente le regole, affermandosi attraverso le occasioni che esso fornisce all'uomo forte. Ci sono tra i «cattivi», naturalmente, anche coloro che, rispetto al potere, sono gerarchicamente inferiori: e costoro sono quindi visti come miserabili, meschini e soprattutto, sia pur oscenamente, ridicoli. C'è cioè una «nuance» moralistica nel dipingerseli nella fantasia. Ma è tutto. In *Todo modo*, questa concezione quasi dantesca del mondo ritorna a riproporre la sua forma: la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente complicata, labirintica, mostruosa all'interno. C'è fuori, di fronte a tale piramide, l'uomo «buono» che giudica senza moralismo. Ma in *Todo modo* c'è una novità: il giudice, quasi casuale — posto cioè di fronte alla piramide per caso, e per caso condotto all'interno di essa, tra i suoi incomprensibili meccanismi - si fa giustiziere. Decide che alcuni dei componenti di quel «club» del potere debbano morire, a scadenze regolari, da romanzo giallo. La citazione finale di Gide fa supporre a Enzo Siciliano, che il protagonista «giudice» sia anche l'autore materiale dei delitti (che in tal caso non sarebbero gratuiti). È probabile. Certo è che quei «mafiosi» muoiono per volontà dell'autore. Ma non gratuitamente; bensì perché condannati a morte a causa della criminalità con la quale essi detengono e gestiscono il potere. O forse in quanto il potere è di per se stesso un crimine.

Questo romanzo giallo metafisico di Sciascia (scritto tra l'altro magistralmente, come diranno i futuri critici letterari *ad usum Delphini*, perché *Todo modo* è destinato a entrare nella storia letteraria del Novecento come uno dei migliori libri di Sciascia) è anche, credo, una sottile metafora degli ultimi

trent'anni di potere democristiano, fascista e mafioso, con un'aggiunta finale di cosmopolitismo tecnocratico (vissuta però solo dal capo, non dalla turpe greggia alla greppia). Si tratta di una metafora profondamente misteriosa, come ricostituita in un universo che elabora fino alla follia i dati della realtà. I tre delitti sono le stragi di Stato, ma ridotte a immobile simbolo. I meccanismi che spingono ad esse sono a priori preclusi a ogni possibile indagine, restano sepolti nell'impenetrabilità della cosca, e soprattutto nella sua ritualità.

24 gennaio 1975

Nota ai testi

Dal 26 novembre 1972 al 24 gennaio 1975 Pier Paolo Pasolini ha tenuto per il settimanale «Tempo» una rubrica letteraria.

In *Scritti corsari* (Garzanti, 1975) egli aveva già raccolto i suoi interventi ideologici e si accingeva a riunire organicamente gli articoli più propriamente letterari col titolo *Descrizioni di descrizioni*.

«Nei saggi ideologici ci metto il mio senso comune: solo per quelli poetici, oh Tetis, il mio acume».

Sotto la dicitura di epigramma iniziale questi due versi - in una stesura non definitiva - aprono la serie di dattiloscritti che Pasolini stava organizzando per la pubblicazione.

Fra le recensioni figurano quattro scritti usciti in sedi diverse (le risposte a un'intervista su Francesco Petrarca; una nota per la morte di Carlo Emilio Gadda; la presentazione di un libro di Beppe Fenoglio edito da Palazzi; l'analisi dell'«Almanacco dello Specchio n. 3»).

Alcune «descrizioni di descrizioni» furono scelte da Pasolini per essere inserite in *Scritti corsari* nella sezione *Documenti e allegati* e quindi non vengono qui riproposte.

I testi dattiloscritti non recano intestazioni: i titoli apparsi sul settimanale erano redazionali e si preferisce ometterli sostituendoli con il nome dell'autore e il titolo dell'opera recensita. Dove ciò non era agevole si è ricorsi a una titolazione indicativa, messa tra parentesi quadre.

Gli articoli qui pubblicati ripristinano la stesura originale, senza i tagli che «Tempo», per ragioni editoriali, aveva talvolta apportato.

Riferimenti bibliografici

p. 3 Edward Morgan Forster, *Maurice*, Garzanti, Milano 1972,

8 Osip Mandel'stam, *Poesie*, ivi 1972; Nadezda Mandel'stam, *Le mie memorie*, ivi 1972.

13 Leo Pestelli, *Perdicca*, Longanesi, Milano 1972.

18 Alberto Arbasino, *Il principe costante*, Einaudi, Torino 1972.

19 Goffredo Parise, *Sillabario n. 1*, ivi 1972.

24 Witold Gombrowicz, *Diario 1917-1961*, Feltrinelli, Milano 1972.

29 J. Rodolfo Wilcock, *La Sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milano 1972.

32 *Storia Augusta*, Rusconi, Milano 1972.

Marcel Schwob, *Vite immaginarie*, Adelphi, Milano 1972.

34 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi 1972.

40 Anonimo russo, *La via di un pellegrino*, Adelphi, Milano 1972; *Lazarillo de Tormes*, Einaudi, Torino 1972.

45 Andréj Platonov, *Il villaggio della nuova vita*, Mondadori, Milano 1972.

50 Joris-Karl Huysraans, *Controcorrente*, Rusconi, Milano 1972.

56 Mary McCarthy, *Uccelli d'America*, Mondadori, Milano 1972.

61 Enzo Siciliano, *Rosa (pazza e disperata)*, Garzanti, Milano 1973.

66 Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti*, Einaudi, Torino 1972.

71 Gottfried Benn, *Poesie statiche*, ivi 1972.

75 *Il libro di Giobbe*, a cura di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 1972.

76 Ezra Pound, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1970.

77 Aldo Palazzeschi, *Via delle cento stelle*, Mondadori,

Milano 1972.

78 Alfonso Gatto, *Poesie d'amore*, ivi 1973.

Vittorio Sereni, *Poesie scelte*, ivi 1973.

p. 79 «Almanacco internazionale dei poeti 1973 » a cura di Giancarlo Vigorelli, Borletti, Milano 1972.

81 Carlo Cassola, *Monte Mario* % Rizzoli, Milano 1973.

85 Anna Banti, *La camicia bruciata*, Mondadori, Milano 1973.

90 Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo*, Garzanti, Milano 1973.

95 « Almanacco dello Specchio n. 2 », Mondadori, Milano 1973. 97

Charles Olson, *Maximus: poesie*, ivi 1972.

Marianne Moore, *Il basilisco piumato*, Rusconi, Milano 1972.

100 August Strindberg, *Inferno*, Adelphi, Milano 1972,

110 Dario Bellezza, *Il carnefice*, Garzanti, Milano 1973.

112 Anonimo, *Il libro bianco*, pref. di Jean Cocteau, Forum, Milano 1968.

115 *Il libro dei vagabondi*, Einaudi, Torino 1973.

116 Irene Invernizzi, *Il carcere come scuola di rivoluzione*, ivi 1973.

Aldo Pomini, *Il ballo dei pescicani. Storia di un forzato*, ivi 1973 121

Lalla Romano, *L'ospite*, ivi 1973.

126 Louis-Ferdinand Celine, *Il castello dei rifugiati*, Vallecchi, Firenze 1973.

127 Gabriel Garcia Marquez, *Cent'anni di solitudine*, Feltrinelli, Milano 1973.

130 Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*, Rusconi, Milano 1973.

131 Leonardo Sciascia, *Il mare colore del vino*, Einaudi, Torino 1973

136 Guido Gozzano, *Poesie*, ivi 1973.

Elias Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Longanesi, Milano 1973.

141 101 *Storie Zen*, a cura di Nyogen Senzaki e Paul Reps, Adelphi, Milano 1973.

143 Marcel Granet, *La religione dei Cinesi*, ivi 1973,

146 Raffaele La Capria, *Amore e psiche*, Bompiani, Milano

1973 148 J. Rodolfo Wilcock, *I due allegri indiani*, Adelphi, Milano 1973.

149 Carlo Sgorlon, *Il trono di legno*, Mondadori, Milano 1973.

152 Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Colombo, Roma 1973.

158 Guido Piovene, *VEuropa se milibera*, Mondadori, Milano 1973.

164 « Cultura antagonista — Zibaldone due — frammenti » a cura

di Francesco Leonetti, Arnaldo Pomodoro, Roberto Di Marco, Milano 1973.

«Che fare», nuova serie, n, i, Milano 1973.

p. 169 Fëdor Sologub, *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 1973.

176 Ananda K. Coomaraswamy, *Induismo e buddismo*, Rusconi, Milano 1973.

George Thomson, *I primi filosofi*, Vallecchi, Firenze 1973.

177 Burrhus Frédéric Skinner, *Oltre la libertà e la dignità*, Mondadori, Milano 1973.

181 Federico Fellini e Tonino Guerra, *Amarcord*, Rizzoli, Milano 1973.

184 Sandro Penna, *Un po* di febbre*, Garzanti, Milano 1973.

186 *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, un'antologia a cura

di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1973.

189 *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1972.

Tristan Corbière, *Gli amori gialli*, Addenda, Roma 1972. Jules Laforgue, *Moralità leggendarie*, ivi 1972.

Alfredo Giuliani, *Chi Vavrebbe detto*, Einaudi, Torino

1973190 *Giovani poeti americani*, a cura di Gianni Menarmi, ivi 1973.

Paul Verlaine, *Feste galanti*, ivi 1973.

Mario de Andrade, *Io sono trecento*, ivi 1973.

Ted Hughes, *Pensiero-Volpe e altre poesie*, Mondadori, Milano 1973.

Allen Ginsberg, *Mantra del Re di Maggio*, ivi 1973. Giovanni Testori, *Nel Tuo sangue*, Rizzoli, Milano 1973.

Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, Mondadori, Milano 1973.

192 Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle*

strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare, Einaudi, Torino 1973.

198 Giorgio Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita*, ivi 1973.

199 Giuseppe Antonelli, *I modi della restaurazione: la marcia su Roma di Siila*, in «Paragone», n. 278, aprile 1973.

Luigi Compagnone, *Città di mare con abitanti*, Rusconi, Milano 1973.

200 Gabriele Baldini, *Memorietta sul colore del vento*, Mondadori, Milano 1973.

204 Alberto Moravia, *Un'altra vita*, Bompiani, Milano 1973.

212 Pier Paolo Pasolini, *Calderón*, Garzanti, Milano 1973.

217 Hans Magnus Enzensberger, *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Feltrinelli, Milano 1973.

223 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Garzanti, Milano 1973.

224 Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, ivi 1973.

p. 225 Aleksandr Sergeevic Puškin, *Romanzi e racconti*, ivi 1973.

226 Nikolaj Vasil'evic Gogol', *Le anime morte*, ivi 1973.

235 Dino Campana, *Opere e contributi*, Vallecchi, Firenze 1973.

238 Ezra Pound, *Cantos scelti*, Mondadori, Milano 1973.

Ezra Pound, *Lavoro ed Usura*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1972.

240 Mary de Rachewiltz, *Discrezioni. Storia di un'educazione*, Rusconi, Milano 1973.

241 Andrea Valcarengi, *Underground: a pugno chiuso*, Arcana, Roma 1973.

Esperienze di una ricerca sulle tossicomanie giovanili in Italia, a cura di Luigi Cancrini, Mondadori, Milano 1973.

Franco Cordelli, *Procida*, Garzanti, Milano 1973.

Renzo Paris, *Cani sciolti*, Guaraldi, Firenze 1973.

Fabrizio Puccinelli, *Il supplente*, F. M. Ricci, Parma-Milano 1972.

Anna Maria Guerrieri, *Terrore piccolo borghese*, ivi 1973.

242 Vincenzo Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, Garzanti, Milano 1976.

«Sul porto», Cesenatico 1973.

246 Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, voll. 2, Garzanti, Milano 1973.

250 Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973.

256 D'Annunzio *vivente*, scelta di poesie e di prose poetiche a cura di Roberto Ducci, ivi 1973.

262 Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara. I : Dentro le mura*, ivi 1973.

267 Valerio Riva, *Com'era verde la mia borgata*, in «L'Espresso», 13 gennaio 1974.

273 Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino

1974278 Junichìro Tanizaki, *Neve sottile*, Longanesi, Milano 1973.

283 Andrea Zanzotto, *Pasque*, Mondadori, Milano 1973.

284 Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in « Strumenti critici », n. 20, febbraio 1973.

288 Paolo Volponi, *Corporale*, Einaudi, Torino 1974.

295 Giosue Carducci, *Poesie scelte*, Mondadori, Milano 1974.

Ezra Pound, *Stesure e frammenti dei Cantos CX-CXVII*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973.

297 Sergio Solmi, *Poesie complete*, Adelphi, Milano 1974.

Quirino Principe, *Il libro dei cinque sentieri*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973.

Riccardo Tanturri, *Alla fine della poesia*, ivi 1972.

Amedeo Giacomini, *Incostanza di Narciso*, ivi 1973.

Sebastiano Grasso, *Il giuoco della memoria*, Giannotta, Catania 1973.

Nino Crimi, *Falce naturale*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1974.

Gastone Mon ari, *Pur che tutti ridano*, Feltrinelli, Milano 1973.

Franco Cavallo, *Rien ne va plus*, SIC, 1974.

Marianne Moore, *Come una fortezza. Tutte le poesie — Volume II* Rusconi, Milano 1974.

Aleksandr Dovzenko, *Taccuini. Seguiti da «Problemi di drammaturgia cinematografica» (estratti)*, a cura di Guido Aristarco, Quaderni di «Cinema Nuovo», Sansoni, Firenze

1973.

«Almanacco dello Specchio n. 3» a cura di Marco Forti, Mondadori, Milano 1974.

Cesare Zavattini, *Stricarm' in d'na parola (Stringermi in una parola)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1973.

Costantino Kavafis, *Poesie nascoste*, Mondadori, Milano 1974.

Vita di Antonio, intr. di Christine Mohrmann, testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1974.

Pierre Klossowski, *Le dame romane*, Adelphi, Milano 1973.

Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni delVetà del pane*, Mondadori, Milano 1974.

Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*, Rizzoli, Milano 1974.

Francesco Leonetti, *Irati e sereni*, Feltrinelli, Milano 1974.

Nello Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1974.

Dacia Maraini, *Donne mie*, Einaudi, Torino 1974.

Giorgio Bassani, *Epitaffio*, Mondadori, Milano 1974.

Carlo Cassola, *Gisella*, Rizzoli, Milano 1974.

Tommaso Landolfi, *Le labre ne*, Rizzoli, Milano 1974.

Giovanni Mariotti, AF. M. Ricci, Parma-Milano 1974.

Francesco Serrao, *L'elisir di mezzanotte*, ivi 1974.

Carlo Betocchi, *Prime e ultimissime*, Mondadori, Milano 1974.

Attilio Lolini, *Negativo parziale*, «Salvo imprevisti», Firenze 1974.

Gian Franco Venè, *Il capitale e il poeta. Storia dei rapporti tra il capitalismo e la letteratura italiana dall'Illuminismo a Pirandello*, Sugar, Milano 1972.

Elsa Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

Carolus L. Cergoly, *Inter pocula, poesie segrete triestine*, G. e A. Kirchmayer, Trieste 1974.

Ferdinando Camon, *Letteratura e classi subalterne*, Marsilio, Venezia-Padova 1974.

Le ciminiere ài bambù. 99 poesie cinesi dal Balzo in avanti a oggi, intr., trad. e note di Anna Bujatti, Officina Ed., Roma 1974.

Pasquale Sciortino, *Zàgara arance e limoni*, Vallecchi, Firenze 1974.

- p. 367 Mircea Eliade, *Mito e realtà*, Rusconi, Milano 1974.
- 368 Norman O. Brown, *Corpo d'amore*, Il Saggiatore, Milano 1969.
- 370 Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1974.
- Elias Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972.
- 372 Danilo Dolci, *Non esiste il silenzio*, Torino, Einaudi 1974.
- 376 Fedor Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, 2 voll., Garzanti, Milano 1974.
- 380 Guglielmo Petroni, *La morte del fiume*, Mondadori, Milano 1974.
- 381 Tonino Guerra, *I cento uccelli*, Bompiani, Milano 1974.
- 382 Joseph Roth, *La Cripta dei Cappuccini*, Adelphi, Milano 1974.
- 384 Alfonso M. Di Nola, *Antropologia religiosa, introduzione al problema e campioni di ricerca*, Vallecchi, Firenze 1974.
- 386 Paul Arnold, *Viaggio fra i mistici del Giappone*, Rusconi, Milano 1974.
- 388 Pierre Jean Jouve, *Il mondo deserto*, F. M. Ricci, Parma-Milano 1974.
- Pierre Jean Jouve, *Ecate*, ivi 1974.
- 392 Davide Lajolo, *I Rossi*, Rizzoli, Milano 1974.
- Nigel Nicolson, *Ritratto di un matrimonio*, ivi 1974.
- 396 Fernando Ritter, *Lo pseudocapitale*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1970.
- Fernando Ritter, *Tre saggi sgraditi*, ivi 1972.
- Fernando Ritter, *La via mala. Altri saggi sgraditi*, ivi 1973.
- 398 Iris Origo, *Leopardi*, Rizzoli, Milano 1974.
- 399 Pietro Citati - Este Milani, *Immagini di Alessandro Manzoni*, Mondadori, Milano 1973.
- Edwin Muir, *Un piede nell'Eden e altre poesie*, Einaudi, Torino 1974.
- Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino 1974.
- Giovanni Comisso, *Il sereno dopo la nebbia*, Longanesi, Milano 1974.
- 400 Carlo Cassola, *Fogli di diario*, Rizzoli, Milano 1974.
- 404 Giorgio Baffo, *Poesie*, Mondadori, Milano 1974.

405 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Éditions du Seuil, Paris 1968.

409 Giovanni Faldella, *Donna Folgore*, Adelphi, Milano 1974.

p. 410 David K. Lewis, *La convenzione*, Bompiani, Milano 1974.

413 Palladio, *La Storia Lausiaca*, intr. di Christine Mohrmann;

testo critico e commento a cura di G. J. M. Bartelink, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1974.

414 Pietro Citati, *Alessandro con i Diari e le Lettere* a cura di Francesco Sisti, Rizzoli, Milano 1974.

417 Mario Soldati, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano 1974.

Sandor Ferenczi, *Thalassa*. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale seguito da *Maschio e femmina*, Astrolabio, Roma 1965.

422 Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, Rusconi, Milano 1974.

425 Ivan Illich, *La convivialità*, Mondadori, Milano 1974.

427 Luciano, *I dialoghi*, Einaudi, Torino 1974.

Lucio Apuleio, *L'asino d'oro*, Garzanti, Milano 1974.

430 Tito Balestra, *Quiproquo*, Garzanti, Milano 1974.

432 Osvaldo Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, Feltrinelli, Milano 1974.

433 Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Einaudi, Torino 1974.

434 Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni* Einaudi, Torino 1974.

436 Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, Garzanti, Milano 1974.

Fabrizio Beggato, *La prima lettera di Eloisa ad Abelardo nella traduzione di Jean de Meun*, in «Cultura Neolatina», vol. XXXII, 1972.

442 Gianfranco Contini, *La letteratura italiana*, tomo IV: Otto-

Novecento, Sansoni/Accademia, Firenze 1974.

444 Alberto Arbasino, *Specchio delle mie brame*, Einaudi, Torino 1974.

446 Stanislaw Niewo, *Il prato in fondo al mare*, Mondadori, Milano 1974.

452 Roberto Denti, *Incendio a Cervara*, Il Formichiere, Milano 1974.

457 Maurice Blanchot, *Lautréamont e Sade*, Dedalo libri, Bari 1974.

458 Leonardo Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, Torino 1974.

Indice dei nomi

- Abelardo, Pietro, 436-41.
Adorno, Theodor Wiesengrund, 319, 320.
Agnelli, Giovanni, 323.
Agostino, Sant', 345.
Ajello, Nello, 326.
Aleramo, Sibilla, 235, 236.
Alesi, Eros, 96.
Alessandro Magno, 414-16, 429.
Alighieri, Dante, 14, 128, 139, 140, 152, 176, 227, 274, 276, 347, 411-Almansi, Guido, 275-77.
Amendola, Giorgio, 268.
Andrade, Mirio de, 190.
Andreotti, Giulio, 155, 156. Annibaie, 429.
Anseimo di Laon, 437.
Antonelli, Giuseppe, 199.
Antonio, Sant', 315-16, 414.
Apollinaire, Guillaume, 4, 11, 189, 313, 405.
Apollonio di Tiana, 372, 374. Apuleio, Lucio, 427.
Arbasino, Alberto, 15,18-19, 22-32,315, 320, 412, 442, 443-45
Ariosto, Ludovico, 13, 152, 174, 191.
Aristobulo, 415.
Arnold, Paul, 384, 386-87.
Artaud, Antonin, 304.
Ascoli, Graziadio Isaia, 5, 280. Ashbery, John, 95, 97.
Asor Rosa, Alberto, 263.
Atanasio, 316.
Auerbach, Erich, 288, 289,
Auden, Wystan Hugh, 97.
Avalle d'Arco, Silvio, 435.
Babel', Isaak, 47,173.
Bach, Johann Sebastian, 25.

Baffo, Giorgio, 405-8.
Baioni, Giuliano, 72, 73.
Bakunin, Michail Aleksandrovic, 218.
Baldacci, Luigi, 295.
Baldini, Gabriele, 200-3.
Balestra, Tito, 427, 430-31.
Balzac, Honoré de, 131, 223, 224-25, 229.
Banti, Anna, 85-89.
Baratta, Gino, 433.
Barthes, Roland, 323, 325.
Bartoli, Francesco, 433.
Bartolini, Elio, 405.
Basaglia, Franco, 215.
Bassani, Giorgio, 67, 262-66, 333-36.
Baudelaire, Charles, 53, 95, 276.
Beggiato, Fabrizio, 436.
Bellezza, Dario, 80, 110-14, 241.
Belli, Giuseppe Gioacchino, 92, 276, 407, 408.
Belyj, Andrej, 228.
Benn, Gottfried, 71-75.
Benvenuti, Nino, 81, 82.
Bernanos, Georges, 179.
Berto, Giuseppe, 126, 130.
Bertolucci, Attilio, 79, 98, 190.
Betocchi, Carlo, 79, 305, 341-44.
Bettarini, Mariella, 351.
Bianchi, Pietro, 235.
Bigazzi, Roberto, 66, 442.
Binazzi, Bino, 235.
Birolli, Zeno, 433.
Blanchot, Maurice, 323, 325, 457.
Boccaccio, Giovanni, 274, 276.
Bonney, Yves, 95.
Borges, Jorge Luis, 128, 307.
Borgese, Giuseppe Antonio, 442. Bosquet, Michel, 425.
Brancati, Vitaliano, 133.
Brandell, Gunnar, 104.
Brandirali, Aldo, 167.
Bresson, Robert, 390.
Brodskij, Josif, 306.

Brown, Norman O., 368,
 Buddha, 143, 177.
 Bujatti, Anna, 363.
 Bulgakov, Michail, 25, 45, 173.
 Callistene, 415.
 Calvino, Italo, 29, 33, 34-39, 149, 233.
 Camon, Ferdinando, 97, 363. Campana, Dino, 235-37, 238,
 434.
 Campana, Fanny, 236.
 Camporesi, Piero, 115, 116.
 Canello, Ugo Angelo, 443.
 Canarini, Luigi, 241.
 Canetti, Elias, 136, 358, 367, 370-371.
 Capaneo, 275.
 Caprettini, Gian Paolo, 432, 434-35, Caproni, Giorgio, 79,
 257, 258.
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
 Carducci, Giosue, 94, 188, 295.
 Caretti, Lanfranco, 78.
 Carpaccio, Vittore, 260.
 Cartesio (Descartes, René), 177, 437.
 Casanova, Giacomo, 261.
 Cassola, Carlo, 81-84, 337-39, 400-3.
 Catalano, Gabriele, 409.
 Cattaneo, Carlo, 92.
 Cavallo, Franco, 298.
 Cecchi, Emilio, 252.
 Cefis, Eugenio, 397, 398.
 Céline, Louis-Ferdinand, 126-27. Celli, Giorgio, 306.
 Cerami, Vincenzo, 242.
 Ceretti Borsini, Olga, 281.
 Cergoly, Carolus L., 363-66. Ceronetti, Guido, 75.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 13, 174.
 Chariot, 107.
 Chelli, Gaetano Carlo, 66-70.
 Chiara, Piero, 405.
 Chilanti, Felice, 317-19.
 Cimabue, Giovanni, 254.
 Citati, Pietro, 347, 399, 413, 414-16.
 Ciu En-lai, 393, 394.

Cìzico, 201-2.
 Claudel, Paul, 389.
 Clitarco, 415.
 Cocteau, Jean, 4, ir, 112, 437. Codignola, Luciano, 104.
 Comisso, Giovanni, 21, 229, 399, 451.
 Compagnone, Luigi, 199-200.
 Confucio, 143.
 Contini, Gianfranco, 13, 92, 128, 139, 234, 252, 253, 269,
 347, 349, 409, 442-44» 445-
 Coomaraswamy, Ananda K., 176-80,
 Corbière, Tristan, 189.
 Cordelli, Franco, 241.
 Crimi, Nino, 298.
 Cucchi, Maurizio, 307.
 Daniélou, Jean, 179.
 D'Annunzio, Gabriele, 51, 66, **94**. 256-61, 305, 389, 415.
 Daumal, René, 95.
 Davico Bonino, Guido, 95. Debenedetti, Giacomo, 90-94.
 Deguy, Michel, 306.
 Dego, Giuliano, 307.
 De Lollis, Cesare, 442.
 De Maria, Luciano, 186.
 De Martino, Ernesto, 267, 384.
 De Mauro, Mauro, 318.
 Denti, Roberto, 452-55.
 De Robertis, Domenico, 235, 252, **398**.
 Des Esseintes, Jean Floressas, 50-55. Dessau, H., 32.
 Di Marco, Roberto, 167.
 Di Nola, Alfonso M., 384-87, 445. Diodoro Siculo, 415.
 Diogene, 427.
 Di Vittorio, Giuseppe, 393.
 Dolci, Danilo, 327-28, 372-75. Dovzenko, Aleksandr, 302-3.
 Dostoevskij, Fedor, 171, 225, 244,
 246-50, 376-79, 387, 424, 442-Ducci, Roberto, 256, 257,
 259.
 Durruti, Buenaventura, 217-22.
 Eckhart, Johannes (Meister Eckhart), 176.
 Ehrenburg, Il'ja, 219.
 Ejzenstejn, Sergej M., 302.
 Eliade, Mircea, 238, 284, 367-70, 371.

Elio Lampridio, 32.
 Elio Sparziano, 32.
 Eliot, Thomas Stearns, 11.
 Eloisa, 436-41.
 Engels, Friedrich, 180, 271. Enzensberger, Hans Magnus, 217-22. Esenin, Sergej, 3, 10.
 Faldella, Giovanni, 409-12.
 Falqui, Enrico, 235, 433.
 Fanfani, Amintore, 397, 398.
 Fanon, Frantz, 302.
 Fellini, Federico, 181-85, 443. Fenoglio, Beppe, 229-34.
 Ferenczi, Sandor, 417.
 Ferlighetti, Lawrence, 350,
 Ferreri, Marco, 16.
 Flaubert, Gustave, 51, 131, 137, 223-24, 225, 315.
 Fo, Dario, 167.
 Folco di Deuil, 438.
 Ford, John, 223.
 Forster, Edward Morgan, 3-7.
 Forti, Marco, 95.
 Francesco d'Assisi, San, 432, 435.
 Freud, Sigmund, 26, 101, 102, 153, 250, 310, 319, 320, 335, 372, 376, 377» 378, 379, 404.
 Frezza, Luciana, 306.
 Frianoro, Rafaele, 115,
 Furci, Francesco, 167.
 Gadda, Carlo Emilio, 15, 16, 17, 106-9, 149, 253, 349, 355, 399, 409, 412, 417.
 Garboli, Cesare, 95, 96.
 Garcia Lorca, Federico, 79.
 Garcia Marquez, Gabriel, 126, 127. Gargiulo, Alfredo, 442.
 Gatto, Alfonso, 78-79.
 Gazzelloni, Severino, 350.
 Gemisto, Giorgio detto Pletone, 313.
 Gennari, Sandro, 242.
 Gentile, Giovanni, 442.
 Giacomini, Amedeo, 297.
 Gide, André, 459.
 Gilbert-Lecomte, Roger, 304. Ginsberg, Allen, 190, 304, 350.

Giuliani, Alfredo, 189-90.
 Goethe, Johann Wolfgang, 415. Godard, Jean-Luc, 72.
 Gogol', Nikolai Vasil'evič, 223, 226-28, 229.
 Goldoni, Carlo, 407.
 Gombrowicz, Witold, 24*28, 104.
 Gonella, Guido, 155.
 Gor'kij, Maksim, 48,
 Gozzano, Guido, 94, 122, 136-40, 258, 350
 Gramsci, Antonio, 271, 442, 443. Granet, Marcel, 141, 143.
 Grasso, Sebastiano, 298.
 Greene, Graham, 419.
 Guerra, Tonino, 181-85, 380, 381-382.
 Guerrieri, Anna Maria, 241. Guevara, Ernesto «Che», 149,
 166,
 Guglielmo di Champeaux, 437. Gunn, Thom, 305.
 Guttuso, Renato, 318.
 Hamburger, Michael, 306.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 304, 317.
 Himmler, Heinrich, 4.
 Hitler, Adolf, 53, 312, 358, 361, 370, 383.
 Ho Ci Min, 394.
 Holan, Vladimir, 305.
 Hughes, Ted, 95, 190.
 Huysmans, Joris-Karl, 50-55, 415.
 Ichikawa, Kon, 14z.
 Illich, Ivan, 425.
 Invernizzi, Irene, 115, 116.
 Jaspers, Karl, 104.
 Jakobson, Roman, 223.
 Jean de Meun, 436.
 Jouve, Pierre Jean, 388-91.
 Joyce, James, 149, 223, 239, 388, 417.
 Jung, Carl Gustav, 226, 310.
 Kafka, Franz, 9, 136, 250, 319, 320,
 339, 340.
 Kant, Immanuel, 57, 58.
 Kavafis, Costantinos, 313-16, 344.
 Keaton, Buster, 22.
 Kleist, Heinrich von, 339.
 Klossovski, Pierre, 316.

Krusciov, Nikita Sergeevic, 393, 394.
 Kuo Mo-jo, 167.
 Lacan, Jacques, 295, 315.
 La Capria, Raffaele, 146-48.
 Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 437.
 Laforgue, Jules, 189.
 Lajolo, Davide, 154, 392-95-La Malfa, Ugo, 155.
 Landolfi, Tommaso, 337, 339;40-
 Lawrence d'Arabia (*pseudonimo di Thomas Edward*
Lawrence), 416.
 Lenin, 180, 271, 319, 320.
 Leone, Giovanni, 155-
 Leonetti, Francesco, 164-68, 322-26.
 Leopardi, Giacomo, 136, 297, 351,
 398, 399, 400.
 Lévi-Strauss, Claude, 179, 267. Lewis, David K., 410.
 Licini, Osvaldo, 432-33.
 Lin Piao, 395.
 Liu Sciao-ci, 395.
 Loi, Franco, 96.
 Lolini, Attilio, 349-51.
 Longhi, Roberto, 86, 234, 251-55, 264, 265, 442, 443.
 Luberti, Franco, 155.
 Luciano, 427-30.
 Lucini, Gian Pietro, 79, 189. Lukacs, György, 225, 396.
 Luzzi, Mario, 235.
 Macchia, Giovanni, 442.
 Machado, Antonio, 98, 313. Majakovskij, Vladimir V., 3,
 10, 302.
 Majorino, Giancarlo, 167.
 Malagodi, Giovanni Francesco, 155. Malie, Louis, 390.
 Mandel'stam, Osip, 3, 8-12, 45, 79, 98.
 Mandel'stam, Nadezda, 8.
 Manganelli, Giorgio, 190, 198-99, 412.
 Mannuzzu, Salvatore, 307.
 Mansholt, Sicco, 425.
 Manzoni, Alessandro, 5, 92, 152-57, 280, 399, 415.
 Mao Tse-tung, 53, 393.
 Maraini, Dacia, 327-32.
 Marinetti, Filippo Tommaso, 186*89,

Mariotti, Giovanni, 340.
 Marradi, Giovanni, 238.
 Marx, Karl, 26, 180, 218, 271, 319,
 320, 404, 425-
 Masaccio (*pseudonimo di Tommaso Guidi*), 252.
 Masolino da Panicale (*pseudonimo di Tommaso di Cristoforo
 Fini*), 252.
 Mastronardi, Lucio, 444. Maupassant, Guy de, 131.
 Melchiori, Giorgio, 192-96.
 McCarthy, Mary, 56-60.
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 252. Menippo, 427, 428, 430.
 Metastasio (*pseudonimo di Piero Trapassi*), 407.
 Miccicchè, Lino, 299.
 Missiroli, Mario, 444.
 Mizoguchi, Kenji, 141.
 Mohrmann, Christine, 414.
 Monari, Gastone, 298.
 Montale, Eugenio, 351.
 Monti, Attilio, 179.
 Montoto, Angel, 217.
 Moore, Marianne, 97-99, 301-2, 304, 305.
 Morante, Elsa, 149, 150, 353-62, 417, 433, 443-
 Moravia, Alberto, 21, 69, in, 204-211, 223, 276, 277, 360.
 Moreau, Gustave, 53.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 225, 226.
 Muir, Edwin,
 Murasaki, Shikibu, 279.
 Naldini, Domenico, 96, 97.
 Nearco, 415.
 Nicolson, Nigel, 392.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 72, 139, 250.
 Nievo, Ippolito, 446, 447, 448, 449. Nievo, Stanislao,
 446-51.
 Noventa, Giacomo, 96, 179,
 Olmi, Ermanno, 443, 444.
 Olson, Charles, 97.
 Onesicrito, 415.
 Orelli, Giorgio, 305.
 Origo, Iris, 398-99.
 Pagliarani, Elio, 80.

Pajetta, Elvira, 395.
 Palazzeschi, Aldo, 77-78, 189. Palladio, 413-14, 416.
 Pannella, Marco, 214, 271.
 Paolo di Tarso, San, 43, 313, 361. Papini, Giovanni, 189.
 Paris, Renzo, 189, 241.
 Parise, Goffredo, 18, 19-22, 23. Pascal, Blaise, 288.
 Pascoli, Giovanni, 94, 122.
 Pasolini, Pier Paolo, 212-16, 233. Pasquali, Giorgio, 276.
 Pasternak, Boris, 79.
 Patchen, Kenneth, 304-5, 306.
 Patti, Ercole, 133.
 Pavese, Cesare, 229.
 Paz, Octavio, 95.
 Penna, Sandro, 96, 184, 260, 269,
 314, 443-Pestelli, Leo, 13-17, 412.
 Pettazzoni, Raffaele, 384.
 Petrarca, Francesco, 14, 15, 297, 345-48.
 Petroni, Guglielmo, 380-81. Pieraccini, Giovanni, 155.
 Pini, Teseo, 115.
 Piovene, Guido, 158-63, 398. Pirandello, Luigi, 133.
 Pi tignili (*pseudonimo di Dino Segre*), 137.
 Platone, 176, 226, 427.
 Platonov, Andrej, 45-49, 173.
 Plebe, Armando, 179.
 Plutarco, 177, 415, 416.
 Pomini, Aldo, 115, 116-20.
 Pontani, Filippo M., 313, 315. Pontiggia, Giuseppe, 95.
 Porta, Carlo, 92, 96, 407, 408.
 Pound, Ezra, 76-77, 79, 95, 96, 97, 196, 226, 237-40,
 295-97, 313, 396, 398.
 Preti, Luigi, 155.
 Prezzolini, Giuseppe, 179, 189.
 Principe, Quirino, 297.
 Proust, Marcel, 4, 223, 335, 388.
 Przybyszewski, Stanislaw, 104. Puccinelli, Fabrizio, 241,
 Puccini, Giacomo, 93.
 Pudovkin, Vsevolod Ilarjonovic,
 48, 302.
 Pulci, Luigi, 115.
 Puskin, Aleksandr Sergeevic, 223, 225-26, 229.

Quasimodo, Salvatore, 79.
Rabelais, François, 325.
Raboni, Giovanni, 95.
Rachewiltz, Mary de, 240, 396.
Racine, Jean, 388.
Raraat, Silvio, 235.
Redon, Odilon, 53.
Riccardi di Lantosca, Vincenzo, 93, 94.
Rimbaud, Arthur, 98.
Risi, Nelo, 189.
Ritter, Fernando, 396-98.
Riva, Valerio, 267, 268, 269, 270, 271.
Romano, Lalla, 121-25.
Romero, Luis, 217.
Roscioni, Giancarlo, 434.
Rossellini, Roberto, 49.
Rossi, Tiziano, 306.
Roth, Joseph, 380, 382-83. Rugafiori, Claudio, 304.
Ruffato, Cesare, 306-7.
Rumor, Mariano, 323.
Saba, Umberto, 95, 272.
Sabbadini, Silvano, 97, 304.
Sade, Donatien, conte, *detto* marchese de, 62, 64, 273-75,
405, 406, 408, 456.
Saffo, 365.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, 225.
Salimbene de Adam, 59.
Salvi, Sergio, 306.
Sanguineti, Edoardo, 138.
Sapegno, Natalino, 346.
Savinio, Alberto, 432, 433-34. Sbarbaro, Camillo, 50, 79.
Sceiba, Mario, 270,
Scheiwiller, Vanni, 189, 397. Schopenhauer, Arthur, 139.
Schwob, Marcel, 29, 32-33.
Sciascia, Leonardo, 131-35, 428, 456, 458-60.
Sciortino, Pasquale, 363.
Serao, Matilde, 66.
Sereni, Vittorio, 78-79.
Serrao, Francesco, 340.
Settembrini, Luigi, 427, 429, 430.

Sgorlon, Carlo, 146, 149-51.
Shakespeare, William, 174, 192-96, 344.
Siciliano, Enzo, 61-65, 189, 459.
Sisti, Francesco, 415.
Skinner, Burrhus Frédéric, 177. Sklovskij, Viktor, 400, 411.
Snyder, Gary, 306.
Soavi, Giorgio, 80, 317, 319-21.
Socrate, 427, 429.
Sofri, Adriano, 212, 213, 214.
Soldati, Mario, 96, 417-21, 451.
Solmi, Sergio, 297, 305.
Sologub, Fëdor, 169-75, 184.
Sollers, Philippe, 405.
Sordi, Alberto, 107.
Spaziani, Maria Luisa, 80.
Spinoza, Benedetto, 361.
Stalin, 10, 45, 271, 302, 312, 393, 394*
Stefano fiorentino, 254.
Strindberg, August, 100-5, 340
Svevo, Italo, 66, 365.
Tacito, 54.
Tanizaki, Junichiro, 124, 278-82.
Tanturri Riccardo, 297.
Tasso, Torquato, 297.
Tati, Jacques, 160.
Terracini, Umberto, 155.
Testori, Giovanni G., 190.
Thomas, Dylan, 95.
Thomson, George, 176.
Thorez, Maurice, 393,
Tien Sciao-ping, 393.
Todisco, Alfredo, 422, 424-25.
Togliatti, Paimiro, 393.
Tolomeo, 415.
Tolstoj, Lev Nikolaevič, 137, 154,
Tomas di Lampedusa, Giuseppe, 128.
Tommaseo, Niccolò, 90-94, 339, 429.
Trakl, Georg, 304.
Traverso, Leone, 304.

Ungaretti, Giuseppe, 79, 398.
Valcarengi, Andrea, 241.
Verga, Giovanni, 66, 126, 131, 133, 349
Venè, Gian Franco, 349-50.
Verlaine, Paul, 54, 190.
Viazzi, Glauco, 189.
Vicinelli, Patrizia, 167.
Vigorelli, Giancarlo, 79.
Virgilio Marone, Publio, 54, 191, 346.
Vitale, Serena, 305.
Vittorini, Elio, 233.
Volponi, Paolo, 288-94.
Weil, Simone, 219.
Wilcock, J. Rodolfo, 29-32, 146, 148-49, 165.
Wilson, Angus, 315.
Yeats, William Butler, 11.
Zanzotto, Andrea, 79, 96, 97, 190191, 283-87, 306.
Zavattini, Cesare, 130, 308-12.
Zigaina, Giuseppe, 394.